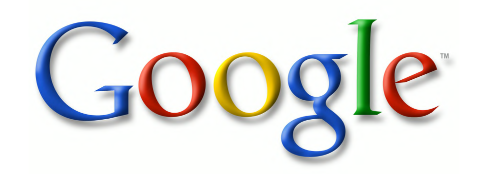
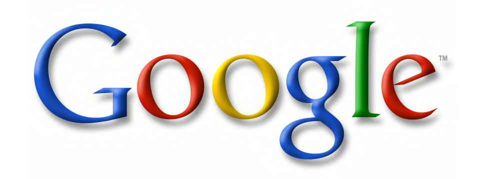
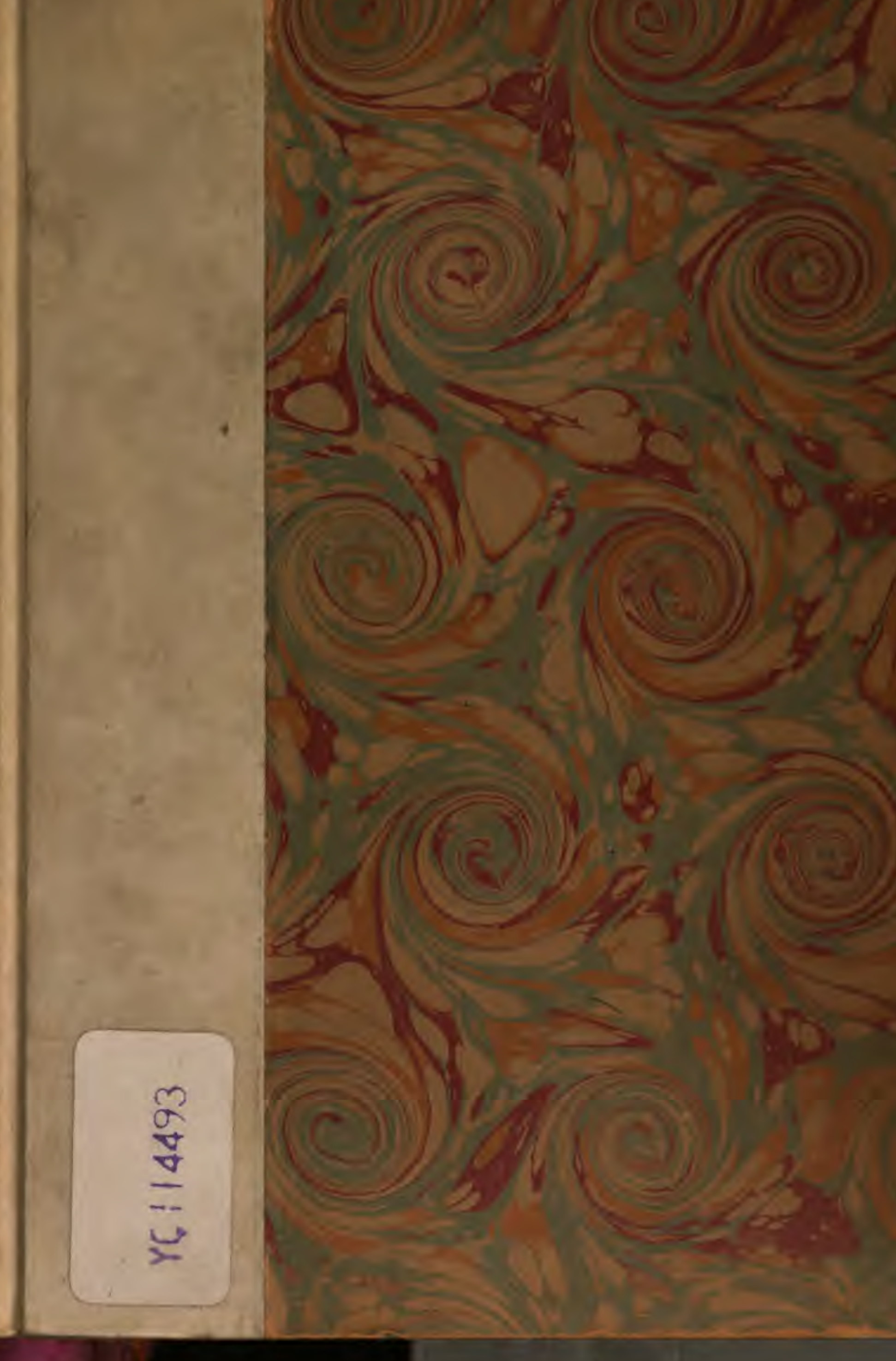
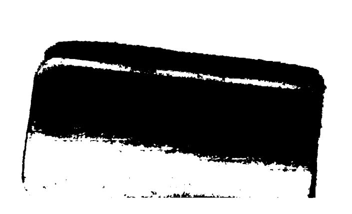





YC114493


LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY
OF
CALIFORNIA



TEODOR DE WYZEWA

LES

MAITRES ITALIENS

D'AUTREFOIS

ÉCOLES DU NORD



LIBRAIRIE ACADÉMIQUE PERRIN ET Cie

LES MAITRES ITALIENS

D'AUTREFOIS

DU MÊME AUTEUR

Peintres de jadis et d'aujourd'hui.— Les Peintres et la Vie du Christ. — La Peinture primitive allemande. — La Peinture suisse. — Quelques figures de femmes peintres. — Deux Préraphaélites. — Puvis de Chavannes. — P.-A. Renoir. 1 vol. in-8 écu, avec 18 gravures hors texte........................ 6 fr. »

L'Art et les Mœurs chez les Allemands. 1 volume in-16.................................... 3 fr. 50

Beethoven et Wagner. Essais d'histoire et de critique musicales. 1 vol. in-16.................. 3 fr. 50

Nos Maîtres. Etudes et portraits littéraires : Mallarmé. — Villiers de l'Isle-Adam. — Renan et Taine. — Anatole France. — Jules Laforgue. — L'Art wagnérien.— La Science.— La Religion de l'amour et de la beauté. 1 vol. in-16.............. ...... 3 fr. 50

Écrivains étrangers. Trois séries. 3 volumes in-16. Le vol.................................... 3 fr. 50

Contes chrétiens. 1 vol. in-16, avec gravures... 3 fr. 50

Valbert, où les récits d'un jeune homme, roman contemporain. 1 vol. in-16.................. 3 fr. 50



FRA ANGELICO (v. 1424)

ANNONCIATION

(Cortone, Oratorio del Gesu.)

TEODOR DE WYZEWA

LES

MAITRES ITALIENS

D'AUTREFOIS

ÉCOLES DU NORD

PARIS

LIBRAIRIE ACADÉMIQUE

PERRIN ET Cie, LIBRAIRES-ÉDITEURS

35, QUAI DES GRANDS-AUGUSTINS, 35

1907

TIBI, MARGARITÆ MEÆ,

MORTUÆ, IMMORTALI,

QUÆ SOLA MIHI, AMORE TUO,

RERUM PULCHRITUDINEM APERUISTI!

T. W.

I

L'AME SIENNOISE

LES MAITRES ITALIENS
D'AUTREFOIS

L'AME SIENNOISE [1]

I

Dans le fameux récit du siège de Sienne qui remplit le troisième livre de ses *Commentaires*, le maréchal de Montluc ne nous parle guère que de lui-même, de sa prudence et de son courage, des fatigues qu'il a endurées, des sages résolutions qu'il a prises, et de ces belles harangues à la manière de Tite-Live qu'il prétend avoir improvisées en italien telles, exactement, qu'il nous les « couche

1. Une étude approfondie de l'art siennois ne serait pas à sa place dans un livre consacré aux écoles de l'Italie du Nord : mais il m'a semblé qu'une définition sommaire de cet art, éminemment « poétique », pourrait, en quelque sorte, servir de préface aux chapitres suivants, consacrés à l'œuvre et au génie des très rares « poètes » de l'art florentin.

en français » : car, ajoute-t-il, « tous mes discours faits étaient, autant que la nature m'en avait pu apprendre, sans nul art ». Mais, parfois, tandis qu'il ne songe qu'à tirer de sa conduite des leçons pour « messieurs les gouverneurs et capitaines de places futurs », s'offre à lui l'image du malheureux petit peuple qui, durant de longs mois, avec une patience et un zèle vraiment héroïques, a combattu sous ses ordres pour la défense de ses libertés. Il se rappelle comment les Siennois, à demi morts de faim, ont consenti à restreindre encore leur ration quotidienne, pour permettre aux Allemands du colonel Reincroc de se rassasier; comment ils ont dû se résigner, plus tard, à faire sortir de Sienne « quatre mille et quatre cents bouches inutiles », des vieillards, des femmes, des enfants, dont c'est à peine si la « quarte part » put échapper à la mort; et comment, jusqu'au jour désastreux de la capitulation, ils n'ont point cessé de lui témoigner en toute façon leur gratitude affectueuse pour le « bon confort » et les « bons conseils » qu'ils recevaient de lui. Alors, devant ces souvenirs, nous sentons que le vieillard s'émeut, presque malgré lui; et tout à coup, dans sa phrase, se glisse un mot d'admiration ou de tendre pitié. « Les bonnes gens! » dit-il, ou, ailleurs : « Dieu doit être bien miséricordieux à notre endroit, qui faisons tant de maux! » Et il y a même un passage,

— le plus touchant, à coup sûr, de tout son récit, — où, sur un ton lyrique qu'il n'emploie d'ordinaire que pour recommander aux futurs capitaines ses propres exploits, il s'arrête à nous vanter la grâce et la vaillance des dames siennoises.

Tous ces pauvres habitants, sans montrer nul déplaisir ni regret de la ruine de leurs maisons, mirent les premiers la main à l'œuvre : chacun accourt à la besogne. Il ne fut jamais qu'il n'y eût plus de quatre mille âmes au travail, et me fut montré par des gentilshommes siennois un grand nombre de gentils-femmes, portant des paniers sur leur tête, pleins de terre. Il ne sera jamais, dames siennoises, que je n'immortalise votre nom, tant que le livre de Montluc vivra : car, à la vérité, vous êtes dignes d'immortelle louange, si jamais femmes le furent! Au commencement de la belle résolution que ce peuple fit de défendre sa liberté, toutes les dames de la ville de Sienne se départirent en trois bandes : la première était conduite par la signora Forteguarra, qui était vêtue de violet, et toutes celles qui la suivaient aussi, ayant son accoutrement en façon d'une nymphe, courte et montrant le brodequin; la seconde était la signora Piccolhuomini, vêtue de satin incarnadin, et sa troupe de même livrée; la troisième était la signora Livia Fausta, vêtue toute de blanc, comme aussi était sa suite avec son enseigne blanche. Dans leurs enseignes elles avaient de belles devises : je voudrais avoir donné beaucoup et m'en ressouvenir. Ces trois escadrons étaient composés de trois mille dames, gentils-femmes ou bourgeoises : leurs armes étaient des pics, des pelles, des hottes, et des fascines; et, en cet équipage, firent leur montre et allèrent com-

mencer les fortifications. Monsieur de Termes, qui m'en a souvent fait le compte (car je n'y étais encore arrivé), m'a assuré n'avoir jamais vu de sa vie chose si belle que celle-là ; je vis leurs enseignes depuis. Elles avaient fait un chant à l'honneur de la France, lorsqu'elles allaient à leur fortification ; je voudrais avoir donné le meilleur cheval que j'aie, et avoir ce chant pour le mettre ici.

Mais ce n'est point à Blaise de Montluc, décidément, que nous pourrons demander un portrait un peu complet et vivant de ce peuple siennois, — cette race de « cerveaux bizarres », comme il l'appelle, — qui, pendant quatre siècles, a étonné le monde par un mélange singulier d'intelligence et d'irréflexion, de bravoure et d'indolence, de piété et de débauche, de folle générosité et de folle rancune. Et ce portrait ne se trouve pas non plus, je dois bien le dire, dans une remarquable *Histoire de Sienne* qu'a récemment publiée, après des années d'études et de recherches, un érudit anglais, M. Langton Douglas [1]. Certes on ne saurait souhaiter une histoire plus savante, plus claire, mieux ordonnée et plus instructive. Mais l'auteur, qui se rend parfaitement compte, pourtant, de ce que la race siennoise a toujours eu d'anormal et d'exceptionnel, se borne à faire défiler devant nous la série de ses guerres, de ses révolutions, de ses victoires et de ses échecs, comme s'il avait à nous

1. *A History of Siena*, un vol. in-8° illustré, Londres, 1903.

parler, simplement, d'une petite république italienne pareille à vingt autres, de Pistoie, par exemple, ou de San Gimignano. Attentif à interpréter les moindres documents, il néglige de dégager, de leur ensemble, le curieux phénomène historique qu'a été l'âme siennoise. Il ne prend point la peine de nous expliquer par où cette âme a toujours différé de celle de Florence, l'éternelle rivale de Sienne, ni d'où lui est venue cette mystérieuse et profonde unité morale qui, aujourd'hui encore, non seulement s'exprime pour nous dans toute l'œuvre des artistes siennois, depuis Duccio et Jacques della Quercia jusqu'à Beccafumi, mais survit, à jamais fraîche, souriante, ingénue, et belle, à l'ombre des vieux murs rouges de la plus admirable des villes. Il ne prend point la peine de nous expliquer cela, qui aurait dû être, cependant, à la fois le fondement et l'objet de son récit. Sienne, telle qu'il nous la montre, n'est que l'ombre inanimée de cette *Sena vetus, civitas Virginis*, dont ses pires ennemis eux-mêmes ne parlaient qu'avec une surprise mêlée de respect. Ou plutôt son livre nous montre bien la véritable Sienne; mais nous avons à l'y chercher dans les notes, dans les appendices, dans toute sorte de menues anecdotes extraites des chroniques locales, et d'ailleurs choisies et traduites le plus intelligemment du monde, mais qui, si l'écrivain anglais avait voulu les réunir, les confronter,

et en tirer les conclusions qu'elles impliquent, nous auraient ensuite permis de suivre avec un intérêt infiniment plus vif le récit des héroïques « folies » du peuple siennois.

Voici, par exemple, comment les Siennois, en 1234, s'étant emparés de la citadelle florentine de Campiglia, prirent leur revanche de l'atroce cruauté qu'avaient montrée à leur égard les Florentins, cinq ans auparavant, après la bataille de Camollia : « La ville fut mise à sac, détruite, et brûlée, parce que ses habitants avaient, jusqu'au bout, refusé de se rendre. Mais toutes les femmes furent envoyées à Sienne, et aucune injure ne leur fut faite. Et nombre d'entre elles restèrent veuves, ayant perdu leurs maris dans cette défense. Mais celles dont les maris se trouvaient parmi les prisonniers furent, par compassion, rendues à eux, bien qu'elles n'eussent aucun moyen de payer rançon... Et tous, maris et femmes, furent conduits, liés de cordes, à notre cathédrale. Et là, pour l'amour de la Vierge Marie, qui avait donné aux Siennois une si grande victoire, tous furent remis en liberté, devant le maître-autel. »

Vingt-six ans plus tard, en 1260, les Siennois, déjà fort affaiblis par une série de défaites, virent entrer dans leurs murs une ambassade florentine. « Nous venons vous signifier, dirent les ambassadeurs, que votre ville ait à être aussitôt déman-

telée et que les remparts de Sienne aient à être abattus, de façon que nous puissions entrer chez vous quand et par où nous voudrons. Nous avons également l'intention d'élever chez vous, à Camporreggio, une solide forteresse, et de l'occuper pour notre magnifique et puissante commune de Florence. Mais si, pour votre malheur, vous refusiez de vous soumettre à ce que nous demandons, vous auriez à subir la colère de notre puissante commune de Florence. Et soyez assurés que, en ce cas, nous ne nous laisserions émouvoir d'aucune pitié! » Les Siennois répondirent qu'ils refusaient de se soumettre à ces conditions monstrueuses : et aussitôt toute la ville s'apprêta pour la lutte suprême. Les nobles, d'abord, offrirent leur argent à la République : des chariots recouverts d'un drap écarlate apportèrent, dans l'église Saint-Christophe, des tas de florins d'or. Et la petite garnison allemande, dès ce jour, reçut double paie : « ce dont furent si heureux que dansèrent sur la place et chantèrent maintes chansons dans la langue de leur pays. » Et l'évêque ordonna que son clergé, « s'étant déchaussé, le suivît en procession à travers la cathédrale en chantant à très haute voix, pour invoquer la pitié divine ».

Or, pendant que messire l'évêque, avec tout son clergé, allait ainsi en procession, chantant leurs prières

et litanies, Dieu mit à l'esprit du syndic Buonaguida de se lever, et de dire, d'une voix si haute qu'il fut entendu par les citoyens qui se trouvaient sur la place Saint-Christophe, en dehors de l'église : « Seigneurs de Sienne, et vous, mes chers concitoyens, nous nous sommes déjà recommandés au bon roi Manfred [1]; et maintenant il m'apparaît que nous devrions, en toute sincérité, nous offrir, offrir nos personnes et nos biens, la ville et le *contado*, à la reine de la vie éternelle, c'est-à-dire à notre dame et mère la vierge Marie. Je lui fais, en tout cas, offre de moi même : puissé-je y avoir votre compagnie ! »

Et ledit syndic n'eut pas plus tôt prononcé ces mots qu'il se dénuda jusqu'à la chemise. Puis, étant nu tête et nu pieds, il prit sa ceinture de cuir et l'attacha, d'un nœud coulant, autour de son cou. Et, ainsi accoutré, en présence de tous les citoyens, il se mit en marche vers la cathédrale. Et derrière lui allait tout le peuple : et tous ceux qu'ils rencontraient en chemin venaient avec eux, chacun se déchaussant et ôtant son bonnet... Et, tout en allant, ils ne cessaient point de crier : « Vierge Marie ! secourez-nous dans notre grand besoin, et délivrez-nous des griffes de ces lions qui cherchent à nous dévorer ! » Et tout le petit peuple disait : « Oh ! très sainte dame, reine du ciel, écoutez la plainte des misérables pécheurs que nous sommes !... »

Quand la foule entra dans l'église, messire l'évêque et tout son clergé vinrent au-devant d'elle. Et, quand ils se rencontrèrent, tous se mirent à genoux, et Buona-

1. Il n'y a rien de plus touchant, de plus poétique, ni de plus *siennois*, que l'enthousiasme avec lequel Sienne s'était « recommandée » au bon roi Manfred, en qui, sans doute, elle avait reconnu comme un reflet de sa propre « folie ».

guida se prosterna sur le sol. Mais messire l'évêque le releva et lui donna le baiser de paix. Et alors tous les citoyens allèrent l'un à l'autre, et se baisèrent l'un l'autre, sur la bouche. Et tout cela fut fait à l'entrée du chœur de la cathédrale.

Puis, se tenant par la main, messire l'évêque et Buonaguida s'avancèrent jusqu'à l'autel de notre mère la Vierge, et s'agenouillèrent là, avec de grandes lamentations et d'amères larmes. Et ce vénérable citoyen, Buonaguida, resta prosterné sur le sol, et tout le peuple fit comme lui; et ils restèrent ainsi pendant un quart d'heure. Après quoi Buonaguida se remit sur ses pieds, et, debout devant la statue de notre mère la Vierge, il dit nombre de sages et prudentes paroles. Et, entre autres choses, il dit ceci : « Oh ! Vierge, glorieuse reine des cieux, mère des pécheurs! moi, le plus vil des pécheurs, je cède, donne et offre à Vous la ville et le *contado* de Sienne; et je vous prie, douce mère, de consentir à les accepter, malgré notre grande faiblesse et le nombre de nos péchés. Ne regardez pas à nos fautes, mais protégez-nous, défendez-nous, je vous en supplie; délivrez-nous de ces perfides chiens qui veulent nous dévorer! »

Comment une aussi fervente prière n'aurait-elle pas été exaucée? Quelques jours après, dans la vallée de l'Arbia, au pied de la colline de Montaperti, les Siennois infligèrent aux Florentins une défaite à jamais mémorable. « C'est ce jour-là, écrit Villani, que fut brisé et réduit à néant l'ancien peuple de Florence. » Or, quand les troupes siennoises se furent emparées du *carroccio* et de

la grande cloche de guerre de leurs ennemis, leur capitaine, le comte Aldobrandeschi de Santa-Fiora, qui n'était cependant pas d'une race pitoyable, comprit que ses soldats étaient las de tuer. Il vint trouver le lieutenant du roi Manfred, et lui demanda si l'on ne ferait pas bien de proclamer que tout homme qui se rendrait aurait la vie sauve. Et ainsi fut fait. Du fort de Montaperti une foule nombreuse descendit dans la plaine, des hommes de Lucques, d'Orvieto, de Cortone : tous se jetèrent aux genoux d'Aldobrandeschi. Puis ce fut le tour de ce qui restait en vie de l'armée florentine. « Et si désireux étaient-ils d'échapper à la mort qu'ils enviaient le bonheur de ceux qui, déjà, étaient pris et liés. Et beaucoup d'entre eux aidèrent à se lier l'un l'autre. » Une marchande siennoise, Usiglia, en lia trente-six, à elle seule. « Et tous ils la suivaient à travers le camp, comme de petits poussins vont derrière une poule. »

Vingt fois, durant les trois siècles que devait encore durer leur république, les Siennois, par négligence ou par excès de générosité, s'exposèrent de la même façon au danger d'être anéantis : et puis, au dernier moment, ils se réconciliaient dans leur cathédrale, invoquaient l'appui de leur souveraine, couraient à l'ennemi, et le mettaient en fuite. Le 25 juillet 1526, avec cent hommes de cavalerie, ils prirent toute l'artillerie florentine et dégagèrent

la ville : après quoi, « couronnés de laurier, ils allèrent à la cathédrale remercier la Vierge ». En 1552, ils contraignirent une forte garnison espagnole à évacuer Sienne. Et, le jour où cette garnison opéra sa sortie, tous les jeunes nobles siennois montèrent sur le rempart, pour lui dire adieu. Et l'un d'eux, Octave Sozzini, dit au capitaine espagnol qui sortait le dernier : « Seigneur don Franzese, tu es à présent mon ennemi : mais je te déclare, en vérité, que tu es un digne gentilhomme, et que, sauf pour ce qui est de l'intérêt de la République, moi, Octave Sozzini, je suis et resterai toujours ton ami et serviteur ! » Don Franzese se retourna vers lui, et le regarda longtemps, « avec des larmes dans ses yeux ». Puis, s'adressant au groupe entier des jeunes Siennois : « Vaillants Siennois, leur dit-il, vous venez de faire, une fois de plus, un acte très glorieux ; mais, à l'avenir, prenez garde, car vous avez offensé un homme bien puissant ! »

Toute l'histoire de Sienne est semée d'épisodes de ce genre, dont l'authenticité se trouve confirmée par les documents les plus sûrs : et beaucoup de ces épisodes ont été plus tard dérobés aux chroniques de Sienne par les historiens d'autres villes de l'Italie, qui ne se sont pas fait scrupule d'en enrichir les annales de leur propre patrie. Mais surtout les Florentins, depuis le jour où l'Empereur et le

Pape leur ont enfin livré leur vieille ennemie, n'ont plus cessé à la fois de la plagier et de la diffamer. Aujourd'hui encore, l'antique cité de la Vierge continue à subir l'effet de leur déloyauté. Comme le dit fort justement M. Langton Douglas, « Florence doit au génie littéraire de ses panégyristes d'avoir, aujourd'hui encore, l'oreille du monde ». Sur toute l'histoire politique de Sienne, en particulier, nous acceptons docilement la version des Florentins ; et il n'y a pas jusqu'à un Gregorovius qui ne prête foi aux plus niaises calomnies inventées, par les écrivains de Florence, pour salir la race qui a « brisé et anéanti » la leur dans la vallée de l'Arbia.

C'est ainsi que Vasari, à ne citer que ce seul exemple, a jugé bon de transporter à Florence, en l'appliquant au fabuleux Cimabue, le récit de la fête organisée à Sienne, le 9 juin 1311, pour célébrer l'achèvement du grand tableau d'autel du peintre Duccio. Ce jour-là, toutes les boutiques de Sienne restèrent fermées. Dès le matin, au son des cloches, les habitants s'assemblèrent dans les rues. Une procession, ayant à sa tête des prêtres et des moines, se rendit à la maison qu'habitait Duccio : une maison voisine de la Porta a Stalloreggi, et qu'on peut voir encore. On prit solennellement livraison du tableau, et la procession se mit en marche vers la cathédrale. Derrière le tableau allaient les

chefs de la République et les principaux citoyens de la ville, portant chacun un cierge dans sa main; et derrière eux venait la foule des femmes et des enfants. « Et, toute cette journée, nous dit un témoin de la fête, bien des prières furent dites, et bien des aumônes furent données aux pauvres. » Vasari, comme l'on voit, n'a pas eu de peine à inventer son histoire : sans compter que le plagiat serait plus piquant encore si, comme le croit M. Langton Douglas, le tableau attribué par l'historien florentin à Cimabue, dans l'église Sainte-Marie-Nouvelle, était, en réalité, une œuvre de jeunesse du même Siennois Duccio [1].

II

Mais si la rivale victorieuse est parvenue à dépouiller Sienne de sa gloire, elle n'a pas réussi à lui dérober son âme, qui diffère autant de l'âme florentine que les lugubres prisons grises des rues de Florence diffèrent des palais rouges et blancs de la Cité de Marie. Aujourd'hui comme il y a cinq cents

1. J'avoue cependant que, pour ma part, je ne puis me ranger à cette opinion. La dissemblance me paraît trop grande, entre la touchante *Vierge* (déjà *toute siennoise*) de la *Maesta* de Sienne et les froides figures du tableau de Florence, pour qu'un même peintre ait pu produire deux œuvres d'une expression aussi dissemblable. Pourtant on sait de source certaine que Duccio a reçu la commande d'un tableau pour Sainte-Marie-Nouvelle.

ans, Sienne tout entière nous répète les mots admirables qui restent inscrits sur l'une de ses portes : *Cor magis tibi Sena pandit*, « plus encore que ses portes, Sienne t'ouvre son cœur ». Aucune ville au monde n'est plus accueillante, plus souriante, plus riche à la fois de vie et de beauté. Tandis que les autres vieilles cités italiennes sont décidément mortes, comme Pise ou Pérouse, comme le navrant San Gimignano, ou bien sont devenues des capitales modernes, comme Milan et Rome, Sienne a fidèlement gardé le caractère qui, au moyen âge déjà, faisait d'elle une sorte de prodige, un être à part entre les nations. Processions dans la cathédrale et à travers les rues, réunions du soir dans la petite chapelle de Sainte-Catherine, courses et cavalcades sur la Piazza del Campo, personne n'a été admis à jouir de ces fêtes sans emporter à jamais, en soi, quelque chose du « cœur » que l'antique Sienne a daigné lui ouvrir. Et personne, ayant un peu vécude la vie siennoise, ne pourra manquer d'éprouver une émotion délicieuse, en découvrant le lien étroit qui rattache la Sienne d'à présent à la « folle » république du moyen âge, telle que la lui révéleront les chroniques citées par M. Douglas.

Deux traits, surtout, ressortent de ces chroniques, deux traits qui forment, pour ainsi dire, le fond séculaire de l'âme siennoise : une gaîté et une piété toutes deux constantes, imperturbables, et du reste

intimement associées l'une à l'autre. Imprévoyants et vains, querelleurs, batailleurs, aussi prompts à se réconcilier qu'à se brouiller de nouveau, les Siennois n'ont jamais cessé de rire et de s'amuser. La *Fonte Gaja*, la « gaie fontaine », le chef-d'œuvre de leur art, est en même temps le symbole de leur vie morale. Ces hommes ingouvernables, ces « anarchistes » du moyen âge, ont toujours été gais. Dans les pires dangers, lorsque l'ennemi était à leurs portes, ils s'interrompaient de fortifier leurs remparts pour aller danser et faire des « montres » sur leur chère Piazza. Ils riaient à leurs adversaires comme à leurs amis : la mort elle-même les trouvait riants. Leurs saints, dont peu de villes au monde ont produit un aussi grand nombre, sainte Catherine et saint Bernardin, le bienheureux Bernard Tolomei et le bienheureux Pietro Petroni, c'est avec le sourire aux lèvres qu'ils prêchaient l'Évangile, ou renonçaient aux plaisirs du monde : avec un sourire à la fois spirituel et innocent, un vrai sourire d'enfant.

Et, de même que leur gaîté, la piété des Siennois a toujours conservé une allure enfantine. C'est le plus ingénument du monde que « ces bonnes gens » ont toujours tenu la Vierge pour leur souveraine, spécialement occupée de veiller sur eux. Nulle part, sauf peut-être dans les villes et les villages de la Haute-Bavière, le peuple n'a eu aussi profondément l'illusion de vivre en contact immédiat et réel avec

la céleste patronne qu'il s'était choisie. Lorsque, sur l'ordre de Savonarole, et à l'imitation de Sienne, Florence s'avisa un jour d'élire pour roi Jésus-Christ, chacun, dans cette ville de boutiquiers libres-penseurs, se rendit compte que ce n'était là qu'une formalité, et que jamais Jésus ne viendrait s'asseoir en personne à la place laissée vacante par la fuite des Médicis : mais, à Sienne, chacun s'imaginait que la Vierge Marie en personne présidait sur la ville, toujours prête à fléchir le courroux de son Fils, toujours prête à sauver son peuple dans l'heure décisive. Et par là sans doute s'explique le sentiment d'aveugle sécurité qui, vingt fois, a empêché les Siennois de profiter de leurs victoires comme de prévenir leurs défaites. Ils comptaient sur la Vierge pour les défendre ; et, sûrs de son appui, ils riaient, dansaient, ou se querellaient. Mais ils savaient aussi que la Vierge, en échange de sa protection, exigeait d'eux qu'ils fissent au moins un petit effort pour obéir à la loi du Christ : de telle sorte que leur piété, de temps à autre, leur inspirait soudain un irrésistible désir de pardon et de paix. Les factions se réconciliaient dans la cathédrale ; les prisonniers ennemis, amenés devant l'autel de Marie, se voyaient, à leur grande surprise, remis en liberté. Et le fait est que, durant quatre siècles, la faveur divine semble avoir vraiment récompensé de sa dévotion ce peuple de « fous », puisque la durée de la république sien-

noise, tout comme le caractère siennois, a toujours paru aux historiens un étrange paradoxe, échappant aux lois habituelles des affaires humaines.

III

Une piété enfantine et une gaîté enfantine : ces deux traits, qui se dégagent de toute l'histoire de Sienne, sont aussi ceux qui constituent l'étonnante et touchante unité de son art. Architecture, sculpture, peinture, tout l'art siennois, du XIIIe au XVe siècle, est inspiré d'un même esprit, au point qu'on le croirait sorti tout entier d'un même cerveau et d'un même cœur. Durant trois siècles, les maîtres siennois, étrangers au mouvement du reste du monde, ont continué de chanter à la Vierge, en souriant, un naïf cantique d'amour et de reconnaissance. A la Vierge, et avec elle, à son divin Fils : car si d'autres maîtres, ailleurs, ont su donner à la Mère une beauté plus parfaite, nul art certainement n'a revêtu la figure du *bambino* d'une vie tout ensemble plus humaine et plus surnaturelle. Depuis Duccio jusqu'à ce Siennois d'adoption qu'a été le Sodoma, les peintres siennois ont été les plus merveilleux évocateurs de Jésus enfant. Et il n'y a pas jusqu'au Sodoma, qui, par un miraculeux privilège, n'ait

réussi à s'imprégner de cette « douceur siennoise » que déjà les anciens chroniqueurs admiraient ou enviaient : douceur faite de gaîté et de dévotion, sourire charmant d'une âme à jamais puérile.

Les chapitres que M. Langton Douglas a consacrés à l'évolution de cet art siennois sont assurément les meilleurs de son livre. Personne, que je sache, n'a défini avec plus de justesse le caractère particulier de chacun des vieux maîtres de Sienne : la grandeur poétique de Jacopo della Quercia, l'émouvante simplicité de Duccio, la verve narrative des deux Lorenzetti, la grâce un peu archaïque de Vecchietta, le mouvement et la fantaisie de Matteo de Sienne. Et personne, non plus, n'a plus heureusement exprimé l'intime et profonde parenté de ces maîtres, leur invariable fidélité commune à un idéal artistique dont la trace se découvre déjà dans l'œuvre de Duccio, mais qui s'affirme surtout dans les fresques et les merveilleuses miniatures de Simone Memmi.

Toute l'œuvre de Simone nous fait voir une harmonieuse unité d'émotion. Les figures que crée son génie vivent et se meuvent, tout naturellement, dans un monde qui leur est propre, un monde de subtile beauté, de grâce et de quiétude, un monde où il n'y a point de souffrance, ni de péché, ni de laideur; où il n'y a rien qui offense l'œil le plus délicat; où la force rend hommage à la sainteté; où des prélats, richement vêtus, s'agenouillent en adoration devant la Vierge ou le Christ;

où de jeunes saintes, en robe flottante, songent, le regard fixé sur un rêve pieux; où des anges, leurs cheveux blonds entresemés de fleurs, volettent doucement, toujours prêts à bénir comme à protéger... Et Simone n'a pas seulement créé des types délicieux : il a encore su donner une vie durable à tout ce monde nouveau où il les a placés. Les peintres qui l'ont suivi ont été contraints d'admettre la réalité de ce monde, de l'habiter à leur tour, d'employer à leur tour des formes pareilles, mises au service du même idéal. Aucun artiste de son temps n'a eu une influence plus large ni plus vivace, si ce n'est Jean de Pise et Giotto... Dans sa patrie, notamment, son influence s'est prolongée pendant deux siècles. Matteo di Giovanni, Neroccio, Benvenuto, tous les peintres siennois ont été les continuateurs de Simone Memmi. Ces compatriotes de sainte Catherine ont trouvé chez lui un système d'art qui leur a toujours suffi pour exprimer leurs émotions, telles que les produisait en eux un mysticisme étrangement mêlé de sensualité [1]. Et ceux même d'entre eux qui, comme Matteo, étaient d'humeur à s'aventurer parfois dans le monde d'une réalité plus humaine, ceux-là même n'ont jamais abandonné que pour de courts instants le tranquille et bienheureux paradis que jadis Simone leur avait découvert.

Je regrette pourtant que M. Langton Douglas

1. « Sensualité » n'est point, cependant, le mot qui conviendrait pour définir ce qu'a en effet d'étrange, et pour nous d'attirant, l'art de certains maîtres siennois, les Matteo di Giovanni et les Benvenuto : il y a là un charme poétique indéfinissable, et qu'il serait plus juste d'appeler, simplement, « poésie », en réservant le mot de « sensualité » pour des maîtres qui, comme un Giorgione ou un Palma le Vieux, nous ont transmis, dans leur œuvre, le frisson voluptueux de leurs propres sens.

n'ait pas cru devoir mettre à part, entre ces continuateurs de Simone Memmi, celui de tous qui, sans aucun doute, a exprimé au plus haut degré le « mysticisme » particulier de l'âme siennoise : ce pieux et naïf Sano di Pietro, qu'on a maintes fois appelé « l'Angelico de Sienne ». Et en effet il y a eu en Italie trois peintres qui, seuls, ont été vraiment des « mystiques », si l'on entend par ce mot autre chose que la simple dévotion d'honnêtes artisans, ne doutant point de la réalité des scènes religieuses qu'ils se chargeaient de représenter moyennant salaire. Il y a eu trois peintres qui, vraiment, se sont toujours inspirés non point de leur observation, ni de leur fantaisie, mais, en quelque sorte, d'une vision directe du ciel, élevés jusqu'à l'extase par la ferveur de leur foi. Ils ont été, tous trois, des saints, dans leur vie privée : si étrangers aux choses du monde que leurs œuvres nous apparaissent, aujourd'hui, presque sans rapports avec l'art de leur temps. Et tous les trois, chacun à sa manière, ont été ce que nous savons qu'a été le plus fameux, — et d'ailleurs le plus grand, — d'entre eux : et leurs compatriotes l'ont bien senti, qui, depuis des siècles, ont pris l'habitude d'appeler chacun d'eux leur « Angelico ». Florence a produit le bienheureux Jean de Fiesole, cet « homme de Dieu » ; à Milan, dans les dernières années du *quattrocento*, tandis que tous les pein-



SANO DI PIETRO

VIERGE

(Académie de Sienne.)

tres s'empressaient à imiter le style nouveau de Léonard de Vinci, un autre « homme de Dieu », Ambrogio Borgognone, obstinément plongé dans son rêve mystique, a figuré sur des murs d'églises ou de couvents de pâles vierges d'une pureté, d'une bonté, d'une beauté surnaturelles ; et c'est presque vers le même temps qu'à Sienne Sano di Pietro nous a fait part, lui aussi, des adorables images qu'il portait gravées dans son cœur d'enfant [1].

Ce n'est pas que, à ne considérer chez lui que son métier de peintre, comme nous faisons pour un Filippo Lippi ou un Mantegna, Sano ait de quoi nous paraître le plus original, ni le plus habile, des maîtres siennois. Il dessine pauvrement, et sa couleur, souvent charmante, est parfois monotone. Mais, de même que Fra Angelico, — à qui des critiques tels que M. Rosenthal ou M. Berenson sont bien près de ne reconnaître qu'un talent de second ordre, — l'Angelico siennois a pour lui quelque chose de plus que l'ordinaire des peintres. Dans ce « paradis » idéal où, à la suite de Simone Memmi, tous les maîtres de Sienne ont chanté leurs aima-

1. Si ces généralisations ne risquaient pas d'avoir toujours quelque chose d'artificiel, je serais tenté de dire que les trois « Angelico » se sont partagé l'office idéal du peintre chrétien : car personne n'a mieux traduit que Jean de Fiesole la divinité du Christ, ni mieux que Borgognone la beauté innocente, immaculée, de la Vierge ; et je ne connais pas, au monde, d'art où la figure de l'Enfant soit revêtue d'une grâce à la fois aussi naïve et aussi surhumaine que dans les tableaux et enluminures de Sano di Pietro.

bles chansons, sa chanson, à lui, a toujours été un hymne, une prière, l'hommage d'une âme toute remplie de Dieu. Et, aujourd'hui encore, son œuvre, avec son archaïsme et sa gaucherie, garde pour nous un charme sans pareil : il n'y en a pas où nous entendions mieux l'écho de l'ingénue et douce piété de la Cité de Marie.

II

LES TROIS POÈTES
DE LA PEINTURE FLORENTINE

GIOTTO

Il y a plus de cent ans qu'un moine italien, le P. Guillaume della Valle, dans ses savantes et charmantes *Lettres Siennoises*, pour se justifier de préférer l'art de Sienne à celui de Florence, a osé affirmer que l'art de cette dernière ville « manquait de poésie » : affirmation qui, depuis lors, tout en condamnant les *Lettres Siennoises* au mépris universel, a valu à leur auteur, auprès des historiens et critiques d'art de tous les pays, une gloire du même genre que celle que s'est acquise chez nous, — bien gratuitement, — le P. Loriquet. Dénué de poésie, l'art qui a produit les Donatello et les Masaccio, les Verrocchio et les Pollaiuoli, pour ne point parler de ce Botticelli dont le nom seul suffit à éveiller en nous un parfum de subtile, profonde, et troublante beauté! Dans son enthousiasme aveugle pour la

pieuse Sienne, le P. della Valle n'était-il donc jamais venu à Florence? N'avait-il pas vu ces incomparables chefs-d'œuvre d'élégance poétique, la cathédrale de Sainte-Marie-de-la-Fleur, les Palais Médicis, Strozzi, et Pitti? Refuser le don de poésie à la «cité des fleurs», c'était en tout cas un blasphème que, seul, un moine pouvait se permettre; et le fait est qu'un autre moine se l'était permis déjà, trois cents ans avant le P. della Valle, en des termes différents, mais non moins formels, et d'une signification toute pareille : le sauvage Savonarole, l'iconoclaste forcené qui contraignait les peintres florentins à brûler leurs tableaux sur la place publique!

Peut-être, cependant, le principal tort du P. della Valle n'était-il que d'arriver en un mauvais moment. Car on peut bien dire que, pendant toute la durée du XIXe siècle, Florence a vraiment été, pour le monde entier, ce qu'elle avait été jadis pour le patriote Vasari : l'incarnation parfaite de tout art et de toute beauté. C'était assez qu'un Taddeo Gaddi, un Uccello, un Castagno appartinssent à l'école florentine pour que l'on s'extasiât devant les plus médiocres morceaux de ces enlaidisseurs de la forme humaine : et les rêves les plus délicieux des vieux maîtres de Sienne, de Vérone, de Milan, étaient délibérément sacrifiés au profit du moindre vestige de fresque de Sainte-Marie-Nouvelle ou de la Trinité. Et encore était-ce surtout, précisément,

la « poésie » que l'on s'obstinait à vouloir goûter, dans l'art de Florence : à tel point que le mot « florentin » était devenu synonyme du plus pur idéal de charme délicat et de grâce féminine. Parce que Florence avait été la patrie de Dante et de Pétrarque, parce qu'ensuite les Médicis en avaient fait comme un musée de l'art italien de la Renaissance, et parce qu'enfin d'illustres touristes anglais s'étaient plu à représenter Botticelli comme le type le plus achevé de la peinture « préraphaélite », on s'était accoutumé à admettre, d'avance et sans discussion possible, que tout ce qu'avait produit cette ville bienheureuse devait être profondément imprégné de beauté poétique.

Mais, depuis quelques années, l'opinion des critiques, et du public même, a manifestement commencé à se ressaisir. Des quatre coins de l'Europe, des protestations se sont élevées, non point contre la suprématie artistique de Florence, mais contre les motifs sur lesquels on l'établissait, et contre le caractère qu'on lui attribuait. Et les yeux se sont rouverts. On s'est aperçu que, pour être un chef-d'œuvre d'ingéniosité scientifique, — et pour porter un nom ravissant, — la cathédrale de Florence n'en restait pas moins un édifice plus imposant qu'agréable; que les palais florentins avaient plutôt la beauté d'imposantes prisons que de résidences princières; et que, avec

tout le génie des Donatello et des Masaccio, des Pollaiuoli et des Verrocchio, et de la plupart des grands maîtres florentins jusqu'au XVIe siècle, sans excepter même le troublant Botticelli, quelque chose manquait à leurs œuvres qui se trouvait dans l'œuvre, infiniment moins savante, d'un Simone Memmi ou d'un Stefane da Zevio, d'un Vital de Bologne ou d'un Borgognone. Oui, quelque chose manque à ces belles œuvres florentines pour être tout à fait belles : et l'on a de plus en plus nettement l'impression que ce qui leur manque est, tout au juste, cette « poésie » dont le P. della Valle, après Savonarole, a osé leur reprocher d'être dépourvues.

Je sais qu'il est fort difficile de définir exactement ce qui constitue la « poésie », dans les arts plastiques. Mais c'est chose incontestable qu'elle peut y exister, et qu'il y a eu des « poètes » et des « prosateurs » dans la peinture comme dans la musique, et comme dans les genres littéraires où l'on écrit en prose. Rembrandt et Ruysdaël, par exemple, sont certainement des poètes, et les seuls poètes de la peinture hollandaise, bien qu'ils aient traité les mêmes sujets que les Franz Hals ou les Hobbema. Mozart et Joseph Haydn ont employé la même langue musicale, dans des formes pareilles : et personne, je crois, ne pourra nier que la différence entre eux consiste surtout en ce que Mozart est, au contraire de Haydn, un « poète ». Pareillement, en

peinture, on semble dès maintenant s'accorder à reconnaître que les vieux Siennois ont été des « poètes »; ils l'ont été à des degrés divers, suivant la diversité de leur inspiration et de leur talent : mais tous, depuis les Memmi jusqu'au Sodoma, — car ce Piémontais a été vraiment le dernier interprète de l'âme artistique de Sienne, — tous ont en commun un certain charme que nous ressentons sans parvenir à l'expliquer, et que nous sommes invinciblement tentés d'appeler « poétique ».

Ou plutôt, ce charme, s'il est difficile à expliquer, n'est pas inexplicable. Un « poète », dans tous les arts, c'est un homme qui, au contact de la réalité, éprouve naturellement des sensations ou des émotions plus « belles » que l'ordinaire des hommes, et dont l'âme possède ainsi, d'instinct, le don d'embellir pour nous la réalité. Un Corrège ou un Raphaël voient dans la figure humaine une beauté de lignes, de lumière, ou d'expression, que nos yeux, plus prosaïques, n'y aperçoivent point : et c'est cette beauté que la plupart des artistes de Florence, sculpteurs et peintres, n'ont pas voulu ou n'ont pas su découvrir, durant les deux premiers siècles de leur glorieuse histoire. Merveilleusement doués pour l'observation et le calcul, maîtres incomparables de l'anatomie et de la perspective, leur bon sens de bourgeois, encouragé par le goût tout positif d'une race de boutiquiers, s'est toujours trop atta-

ché à l'aspect matériel et habituel des choses pour leur laisser le moyen, ou même le désir, de chercher sous cet aspect extérieur une réalité plus profonde. Leur art est souvent d'une force et d'une vérité merveilleuses : mais il est en « prose », il ne nous offre jamais le délice mystérieux que gardent pour nous les inventions les plus naïves d'un maître de Vérone, ou de Pérouse, ou de Sienne. Aucune place n'y est faite au rêve; l'émotion, souvent très forte, n'y est jamais proprement touchante; et il n'y a pas jusqu'à la piété qui, chez les plus pieux, n'échoue à s'exprimer religieusement. « Quelque savants et habiles que vous soyez, disait Savonarole aux artistes florentins, la véritable beauté est absente de vos œuvres : cette beauté qui est faite, avant tout, de lumière, et qui sait unir harmonieusement l'âme et le corps de l'homme, pour y rendre visible à nos yeux le reflet divin! » — Car on s'est aperçu aussi que Savonarole, en fin de compte, et malgré la ferveur de son christianisme, n'a nullement été l'iconoclaste fanatique qu'on avait supposé, et que, bien loin de vouloir détruire les belles œuvres d'art, peu d'hommes ont aussi passionnément travaillé à en susciter de nouvelles, pour la gloire de Dieu.

Mais si l'art de Florence, dans son ensemble, mérite les reproches qu'il a reçus de Savonarole et du P. della Valle, et si, malheureusement, les

« poètes » y sont rares, c'est cependant de lui que sont sorties quelques-unes des œuvres les plus profondément poétiques de toute la peinture. Par cela même que l'éducation artistique, à Florence, était plus solide que nulle autre part, plus savante, plus habituée à l'observation scrupuleuse de la réalité, il a suffi qu'un poète surgît, dans la ville de Dante, pour qu'aussitôt son rêve se trouvât muni des moyens d'expression les plus variés et les plus parfaits. Tel fut le cas, notamment, pour le plus grand poète d'entre tous les peintres, Fra Angelico. Longtemps les critiques d'art « distingués » ont fait mine de le dédaigner, faute de trouver chez lui la « science » qui les émerveillait chez un Castagno ; et ses admirateurs, d'autre part, l'ont loué d'avoir vécu hors du monde, étranger aux soucis vulgaires du métier de peintre : mais, là encore, on reconnaît aujourd'hui qu'on s'était trompé, les uns et les autres, et que l'éminente supériorité de Fra Angelico sur ses frères en poésie, les Sano di Pietro et les Borgognone, vient surtout de ce que, avec son éducation florentine, il a su rester peintre tout en étant poète, appuyer sur terre les visions qu'il créait, et joindre à son génie poétique tout le savoir et toute l'adresse d'un parfait ouvrier. Un poète aussi, tout au moins d'intention, ce Fra Bartolommeo, qui, cinquante ans après l'Angelico, a essayé de réaliser, dans la peinture,

l'idéal chrétien de Savonarole. Sa fresque du *Jugement dernier*, son petit diptyque des Offices, ses *Deux Saintes* de Lucques, chacune de ces œuvres est un effort nouveau pour transfigurer la réalité habituelle, en la pénétrant de cette « lumière » divine qui est proprement l'essence de toute beauté poétique : et si, hélas ! le résultat obtenu ne répond pas toujours à ce noble effort, si l'éducation réaliste et scientifique de Fra Bartolommeo pèse trop lourdement sur lui pour lui permettre de voler aussi haut qu'il souhaiterait, ce n'en est pas moins à cette éducation qu'il doit d'atteindre, par instants, à une expression tout ensemble vivante et religieuse dont on aurait peine à trouver ailleurs un équivalent. Fra Angelico, Fra Bartolommeo : nous n'avons pas le droit de refuser complètement le don de poésie à une ville qui nous a légué ces deux peintres-poètes. Et Florence nous en a légué un troisième encore, qui, dans son genre, dépasse en grandeur et en beauté poétiques tout ce qu'ont produit les autres écoles italiennes : ce vénérable Giotto, « père de la peinture », qui n'a enfanté la peinture que pour l'employer à la traduction de son rêve pieux, pour en faire un nouvel et magnifique instrument d'expression chrétienne.

Encore faudrait-il savoir, tout d'abord, si Giotto a été véritablement le « père de la peinture ». Mé-

rite-t-il l'éloge que lui a solennellement accordé Ange Politien, dans son inscription latine de la cathédrale de Florence, « d'avoir été celui par qui la peinture, morte, a ressuscité »? Quatre siècles ont répondu affirmativement à cette question: mais, en fait, ce n'est pas chose impossible qu'ils se soient trompés. Que le puissant génie de Giotto ait exercé sur la peinture italienne une influence énorme, et dans l'Italie tout entière, cela nous paraît être à jamais hors de doute : mais l'a-t-il créée, comme on l'a toujours cru, ou bien existait-elle déjà avant lui, et son rôle s'est-il borné à la développer? A Florence, certainement, elle n'existait pas avant Giotto : en vain l'on y chercherait la trace d'un art intermédiaire entre le style tout archaïque de l'école qui porte le nom de Cimabue et le grand style, déjà tout moderne, de l'école *giottesque*. Aussi comprend-on que Vasari, avec son habitude de tenir Florence pour le centre du monde, nous ait représenté la peinture nouvelle comme jaillie, toute constituée, du cerveau de Giotto. Quand nous comparons, au Louvre, la *Vierge Glorieuse* de l'école de Cimabue et le *Saint François* attribué à Giotto, — et peint, probablement, par un élève, dans l'atelier du maître [1], — un tel abîme sépare les deux œuvres que nous

1. Les deux seules peintures qui puissent être raisonnablement

avons aussitôt l'impression que Giotto a créé, de toutes pièces, la peinture moderne. Ou plutôt, non : nous avons l'impression que l'abîme est trop profond pour que le génie d'un seul homme ait suffi à le combler. Entre la *Vierge glorieuse* et le *Saint François*, nous ne pouvons nous empêcher de supposer qu'il a dû se produire une transition, et que, puisque nulle trace de cette transition ne se trouve à Florence, le jeune Giotto a dû s'instruire dans quelque autre ville, où déjà des peintres avaient commencé à s'émanciper des formes byzantines.

Ces peintres ont existé, en effet, et leur œuvre n'a pas entièrement péri. Nous la rencontrons, par exemple, à Assise, dès notre entrée dans l'église supérieure de Saint-François, lorsque nous venons voir, dans cette vénérable église, les premières peintures authentiques de Giotto. Nous découvrons là une série de *Scènes de l'Ancien Testament* qui, évidemment antérieures aux débuts de Giotto, et se rattachant encore de très près aux mosaïques de l'ancienne école, ont déjà pourtant quelques-uns des principaux caractères de l'école nouvelle, et, à coup sûr, relèvent déjà plutôt de celle-ci que de l'autre. Liberté de la composition et naturel des mouvements, justesse du dessin, individualité et vie des

attribuées à Giotto, hors de l'Italie, sont, à Munich, deux petits panneaux figurant la *Cène* et le *Christ en Croix*.

expressions, tout, dans ces fresques, annonce et prépare celles que va nous montrer Giotto, sur les mêmes murs. On n'a point manqué, d'ailleurs, de les lui attribuer : mais rien n'y révèle son génie, qui se fait voir tout de suite dans tout ce qu'il a touché. Et ces fresques ne sont pas, non plus, de Cimabue : elles diffèrent trop de toutes les œuvres, qui, à Florence, proviennent de ce maître ou de son école. L'homme qui les a peintes, évidemment, doit avoir appris son art ailleurs qu'à Florence.

Et j'ajoute que, à défaut de certitude, nous pouvons tout au moins, deviner où il l'a appris. Car si Florence ne nous offre aucune trace d'une transition entre le style de Cimabue et celui de Giotto, cette trace subsiste, au contraire, et se manifeste à nous très expressément, dans plusieurs mosaïques et fresques des vieilles églises de Rome, notamment à Sainte-Marie-du-Transtévère et à Sainte-Cécile. Dans cette dernière église, surtout, on vient très heureusement de mettre au jour de grandes fresques, un *Jugement dernier* et deux scènes de l'*Ancien Testament*, qui ont dû être peintes, elles aussi, avant les débuts du jeune Giotto, et qui, de même que les fresques de l'église supérieure d'Assise, appartiennent déjà directement à la peinture moderne. Ces fresques sont-elles, ainsi que le déclarent Ghiberti et Vasari, du maître romain Pietro Cavallini, dont Vasari nous affirme, par

ailleurs, qu'il a été l'élève de Giotto? En tout cas, elles ne sont pas d'un élève de Giotto, qui avait à peine plus de vingt ans quand elles furent peintes. Elles sont d'un homme qui a précédé le maître florentin, et qui, sûrement, à Rome ou à Assise, lui a frayé la voie qu'il n'a plus eu qu'à suivre. Et cet homme lui-même, d'ailleurs, n'a fait déjà que suivre une voie frayée avant lui : car, de plus en plus, la conviction s'impose, aux observateurs impartiaux, qu'une grande école de mosaïstes et de peintres à fresque existait à Rome, dès le milieu du XIIIe siècle, qui avait définitivement commencé à s'affranchir des traditions byzantines, pour créer un style plus libre, plus vivant, plus pénétré d'observation personnelle. C'est de cette école qu'est sorti Giotto : il n'a pas « ressuscité » la peinture, pour immenses que soient les services qu'il lui a rendus ; et voilà encore une déception à laquelle les partisans de la suprématie artistique de Florence seront désormais forcés de se résigner !

La déception sera, du reste, beaucoup moins pénible pour ceux qui, sans aucun parti-pris de race ni d'école, se contentent d'admirer le génie de Giotto ; et ce génie aura même de quoi les toucher davantage, dépouillé d'une fausse gloire qui risquait de leur cacher sa véritable grandeur. *In cujus pulchritudinem ignorantes non intelligunt, magistri autem artis stupent*, écrivait Pétrarque,



GIOTTO (v. 1310)

LA NATIVITÉ ET L'ANNONCE AUX BERGERS (Fresque)

(Padoue, Chapelle de l'Arena.)

dans son testament, d'une *Vierge* de Giotto qu'il léguait à son ami François de Carrara. Le fait est que peu d'œuvres ont été aussi mal comprises que celle du célèbre fondateur de l'école florentine, et qu'il n'y a pas jusqu'aux « maîtres de l'art » qui ne l'aient louée pour des mérites tout autres que les siens. Ainsi Vasari, dans sa description du fameux *Repas d'Hérode*, à Santa-Croce de Florence, s'émerveille de « la façon vivante dont le peintre a su représenter les danses et les sauts d'Hérodiade, ainsi que l'empressement de quelques serviteurs, occupés au service de la table » : tandis qu'en réalité, dans la fresque de Giotto, Hérodiade se tient immobile, et les serviteurs, interrompant leur travail, ne s'occupent qu'à considérer la tête de saint Jean, que le bourreau vient d'apporter à la table d'Hérode. Non seulement Giotto n'a pas « inventé » la peinture moderne; non seulement ce n'est pas lui qui y a introduit, sous prétexte de vérité, cette fâcheuse représentation de petits détails étrangers aux sujets traités : le progrès qu'il lui a fait faire n'a consisté, pour ainsi dire, qu'à l'empêcher d'avancer trop vite dans la voie « réaliste » où elle s'était engagée.

C'est ce qu'a essayé de nous démontrer un écrivain anglais, M. de Sélincourt [1], en analysant l'une après l'autre les quatre grandes œuvres qui

1. *Giotto*, un vol. in-8°, illustré, Londres, 1905.

nous restent de Giotto : les fresques d'Assise, le *Ciborium* de Saint-Pierre de Rome, les fresques de l'Arena de Padoue, et celles de l'église Santa-Croce de Florence. Ayant à écrire une biographie de Giotto, dont nous ne savons rien que ce que nous apprennent ces œuvres merveilleuses, M. de Sélincourt s'est borné à nous parler d'elles : mais il l'a fait avec un goût si fin et une émotion si sincère que son livre, d'ailleurs fort bien écrit et d'un grand charme de style, est peut-être le seul qui nous permette de connaître exactement le rôle historique et la vraie valeur artistique du maître florentin. Pour la première fois, grâce à M. de Sélincourt, nous apercevons nettement la marche qu'a suivie Giotto, dans le développement ininterrompu de son art, depuis le *Saint François* d'Assise (vers 1290) jusqu'à celui de Florence (vers 1320) : un travail continu de simplification, de concentration, de subordination de la réalité extérieure au sentiment poétique. Nous voyons pourquoi ce prodigieux ouvrier, le plus habile et le plus savant de toute l'histoire des arts, a constamment dédaigné de perfectionner, au sens réaliste, la représentation du paysage, des architectures, de tous ces accessoires qui allaient ensuite devenir l'objet favori de l'étude des peintres florentins, pour n'employer tous ses soins qu'au perfectionnement de la signification expressive de la figure humaine. La différence

essentielle que nous sentions vaguement entre l'idéal de Giotto et celui de ses successeurs, M. de Sélincourt nous l'explique par une abondante série d'exemples précis, nous aidant, par là, à mieux comprendre ce que le vieux maître a eu d'unique et d'inimitable. Voici, notamment, ce qu'il nous dit de son « réalisme » :

Giotto est communément appelé un « réaliste » : mais encore devons-nous bien définir le sens où ce titre peut lui être donné. Car il y a plusieurs espèces de réalistes. L'espèce la plus banale est celle de l'homme qui est lié à ses sensations, et ne croit qu'aux seules choses qu'il peut toucher ou sentir. Cependant il y a d'autres hommes qui croient que les pensées de l'esprit et les émotions du cœur, à la fois sous leurs formes les plus simples et les plus exaltées, sont réelles aussi, bien qu'on ne puisse pas les toucher. Et c'est à cette seconde classe d'hommes qu'appartient Giotto : l'intérêt qu'il porte à l'attitude ou au mouvement du corps dépend du degré où ils sont capables d'exprimer l'état de l'esprit ou du cœur. Ainsi lorsqu'il se trouve avoir à représenter un événement d'une importance universelle, comme la Nativité, il oublie toute la curiosité qu'il peut prendre, en d'autres temps, aux dimensions ou à la forme du corps humain, et se demande simplement de quelle manière il pourra disposer ce corps pour lui faire signifier les qualités plus subtiles qui rendent unique et sacré l'événement qu'il veut peindre. De même encore, lorsqu'il est appelé à traiter la Crucifixion. La première nécessité est, pour lui, de nous faire voir, dans cette mort du Christ, les aspects qui la distinguent de l'exécution d'un malfaiteur.

Il n'ignore point les images qui s'associent d'ordinaire à une scène de mort aussi douloureuse, mais il se refuse délibérément à insister sur elles, pour ne point divertir nos âmes de la vérité plus rare, plus profonde, qu'il a entrepris de leur présenter. Mille hommes ont péri sur la croix, et l'horreur, l'agonie, ont été les mêmes pour tous : mais le Christ seul, entre eux tous, était un Dieu, et n'est mort ainsi que pour nous sauver.

Un poète chrétien, voilà ce qu'a été proprement Giotto. Il a voulu donner une voix aux murs des églises, afin que, mêlée aux chants liturgiques et aux hymnes populaires, elle emportât les cœurs jusqu'au trône de Dieu. Et cette voix chante encore, continue à remplir sa pieuse mission. Je connais au monde peu de temples plus profondément imprégnés de foi que la petite église déserte, à Padoue, où Giotto évoque à nos yeux, dans toute sa longue suite, le drame de la vie et de la mort du Christ. Nulle part ailleurs, pas même dans les cellules et les cloîtres du Couvent de Saint-Marc, nous ne sentons plus vivement tout ce que ce drame a eu de surnaturel, à la fois de simple et de sublime, de supérieur à nous et d'important pour nous : si bien qu'il ne faut pas moins que la vue des fresques du jeune Mantegna, dans l'église voisine, pour nous réveiller tout à fait de notre rêve mystique, en nous rappelant que la peinture sait aussi célébrer la beauté terrestre, et tirer de notre réalité

même un ravissement pour les yeux. Mais plus grand encore, et infiniment plus cruel, est le contraste que nous éprouvons lorsque, dans l'église Santa-Croce de Florence, au sortir des deux chapelles décorées par Giotto, nous pénétrons dans celles où s'étale l'œuvre de ses élèves et continuateurs immédiats, les Giottino et les Gaddi, les Giovanni da Milano et les Gerini. Le chant s'arrête, pour être remplacé par un bavardage puéril et confus. Sous prétexte de nous représenter des scènes de l'Évangile ou de la vie des saints, on nous débite toute sorte d'anecdotes sans intérêt pour nous [1]. Hérodiade se remet à danser en présence de la tête coupée de saint Jean-Baptiste, et les serviteurs s'empressent à essuyer les plats. Et notre ennui s'aggrave de l'impression que toutes ces histoires nous sont contées dans la même langue dont s'est servi, tout à l'heure, le poète Giotto pour nous attendrir sur la mort de saint François d'Assise, ou pour proclamer l'ascension triomphale de l'évangéliste saint Jean.

C'est que l'aventure est arrivée à Giotto qui devait arriver plus tard à Raphaël, à Mozart, qui arrive fatalement à tous les grands poètes. *In cujus*

1. Rien n'est plus instructif, à ce point de vue, que de voir les déformations « réalistes » infligées à la pensée de Giotto par ceux de ses élèves qui, à Assise, ont voulu reproduire ses fresques de Padoue.

pulchritudinem ignorantes non intelligunt : leurs successeurs ne les ont pas compris, et, naïvement, se sont astreints à imiter leurs gestes ou le son de leur voix. Ainsi les Gaddi et toute l'école des *Giottesques*, pendant plus d'un siècle, ont continué d'employer à leur prose la langue poétique de leur maître, sans se rendre compte qu'il se l'était faite pour son usage propre, en vue d'une fin que personne que lui ne pouvait atteindre. Seul Andrea Orcagna, dans son *Paradis* de Sainte-Marie-Nouvelle, a essayé de chanter, comme avait fait Giotto : lui seul a su garder en soi un vivant écho de l'âme du poète. Les autres n'ont retenu de lui que son dédain du paysage, l'arrangement arbitraire de ses fonds architecturaux, un ensemble de procédés qui convenaient le mieux du monde à l'art symbolique et musical qu'il avait conçu, mais qui, désormais, ne pouvaient plus que les gêner, dans leur représentation réaliste de menus épisodes de leur vie bourgeoise : jusqu'au jour où l'un d'eux, le petit Masaccio, plus intelligent et plus adroit de ses mains, s'est enfin décidé à secouer l'encombrant bagage des traditions poétiques de Giotto, et, du même coup, a achevé d' « humaniser » et de « laïciser » la peinture florentine de la Renaissance.

II

FRA ANGELICO

I

LE GÉNIE DE FRA ANGELICO

Par un privilège singulier, et qu'on serait tenté d'appeler miraculeux, Fra Angelico, pendant les xviie et xviiie siècles, a échappé au discrédit qui s'était alors répandu sur tous les peintres dits « gothiques », « primitifs », ou « préraphaélites ». Les voyageurs qui ont visité l'Italie pendant ces deux siècles, tandis qu'ils négligeaient de voir les œuvres de ses contemporains, ont vu les siennes, et ont noté le ravissement qu'ils en avaient eu. Les églises et couvents qu'il a décorés ont soigneusement conservé ses peintures, au lieu de les remplacer par d'autres mieux appropriées à leur goût moderne ; ou bien, lorsque la pauvreté les a contraints à s'en séparer, ils l'ont fait à contre-cœur, en bénissant du moins la mémoire du saint moine

qui, même après sa mort, leur venait en aide. Et quand ensuite, dans la première moitié du XIXe siècle, le goût des « connaisseurs » a commencé à changer, c'est encore à Fra Angelico qu'est allé surtout le culte des nouveaux *préraphaélites*, allemands et anglais. Avec Giotto et le Pérugin, et au-dessus d'eux, le moine de Fiesole est, depuis lors, devenu pour nous le maître parfait de tout ce qu'il nous a plu d'attribuer de beauté naïve et pieuse à l'art des « primitifs ».

Mais il y avait, dans la beauté de l'œuvre de ce moine, quelque chose de si particulièrement pieux que certains critiques, trop étrangers à l'esprit chrétien, ne l'ont pas compris, ou peut-être, l'ayant trop bien compris, s'en sont offensés : et, ainsi, nous avons assisté, depuis une vingtaine d'années, à une véritable campagne, conduite d'ailleurs avec une adresse et une discrétion admirables, pour déposséder Fra Angelico de la place d'honneur qu'il occupait parmi les peintres italiens du *quattrocento*. Faute de pouvoir faire pour lui comme pour d'autres artistes et écrivains catholiques, dont on s'est efforcé de prouver qu'ils avaient été, à leur insu, des païens ou des hérétiques, ou encore que leur foi religieuse n'avait joué aucun rôle dans leur production, on a simplement tâché, d'une façon plus ou moins ouverte, à l'éliminer de l'histoire de l'art. On nous l'a représenté comme un

agréable illustrateur, indifférent au mouvement artistique de son siècle, et, — pendant qu'auprès de lui la peinture florentine traversait une crise décisive de transformation et de renouvellement, — s'obstinant à répéter toujours les mêmes images par les mêmes moyens, qui, du reste, étaient ceux d'un miniaturiste plutôt que d'un peintre. Historiens et critiques ont pris l'habitude de ne plus s'arrêter devant l'œuvre de ce « doux moine sans malice qui, enfermé au verrou dans son monastère, arrosait béatement l'antique de son eau bénite » ; ou bien, s'ils étaient forcés de nous parler de lui, ils se sont ingéniés à le diminuer, sauf à employer, pour y parvenir, toute sorte d'arguments d'une subtilité imprévue. Un critique anglais dont l'influence, aujourd'hui bien réduite, a longtemps été des plus considérables, M. Berenson, dans son livre sur *les Peintres Florentins de la Renaissance*, a affirmé sérieusement qu'il ne découvrait aucune trace, chez Fra Angelico, « de la profonde intelligence qu'avait eue Giotto de la signification matérielle et spirituelle de la réalité visible. » Et M. Berenson ajoutait : « Comme tous les grands artistes, Giotto ne s'est jamais abaissé jusqu'à introduire dans son œuvre ses sentiments personnels à l'égard de cette signification : il lui a suffi de la comprendre et de la traduire. Mais, pour une personnalité artistique plus faible, cette

signification, perçue vaguement, s'est convertie en émotion ; elle n'a plus été que sentie, et non réalisée. » Par où, en des termes que leur allure logomachique n'empêchait point d'avoir un sens très précis, l'écrivain anglais nous donnait à entendre que Fra Angelico, avec sa « personnalité faible », et sa « perception vague de la réalité visible », n'était au demeurant qu'un peintre de second ordre, indigne d'être comparé non seulement à un Masaccio, mais à cet Andrea del Castagno, dont M. Berenson déclarait, quelques pages plus loin, qu'il « était doué d'un grand sentiment du significatif ».

Et la campagne était conduite avec tant d'adresse, les laïcisateurs de l'histoire de l'art mettaient tant de sympathie et de déférence à congédier Fra Angelico de la peinture italienne de son temps pour le reléguer dans l'imagerie pieuse, que leur entreprise était sur le point de réussir, lorsque d'éloquentes réclamations se sont élevées, de toutes parts, qui auront certainement pour effet de rendre désormais plus difficile la dépréciation artistique du vieux maître toscan. Presque simultanément, des écrivains de tous les pays ont dénoncé la fausseté absolue des reproches adressée à l'œuvre de Fra Angelico. Ils ont montré, le plus clairement du monde et le plus aisément, que le moine de Saint-Marc a bien été un peintre, et un

peintre de son temps; que, loin d'ignorer l'art de ses contemporains, et même l'antique, il s'en est inspiré autant que personne; et que ce prétendu retardataire, ce « dernier giottesque », n'a jamais cessé, durant sa longue vie, de modifier à la fois sa conception artistique et ses procédés. Mais, surtout, ces écrivains se sont attachés à établir que Fra Angelico a toujours très assidûment observé la « réalité visible », et que, sous ce rapport, pas un des peintres florentins de son époque ne l'a dépassé : pour le justifier de l'accusation de « mysticisme », qui était l'un des prétextes invoqués par ses détracteurs, ses défenseurs nous l'ont surtout représenté comme un « naturaliste ». Et aucun d'entre eux ne l'a fait avec plus d'autorité qu'un éminent historien anglais, M. Langton Douglas, dans un gros livre qui abonde en vues ingénieuses sur l'évolution du talent de Fra Angelico et sur la date probable de ses divers ouvrages [1].

D'un bout à l'autre de son livre, M. Langton Douglas s'est appliqué à nous démontrer que, suivant son expression, Fra Angelico avait été « un artiste qui, en même temps, se trouvait être un saint »; et dans la minutieuse étude qu'il a faite de ses peintures, notamment, rien ne lui a semblé aussi

1. *Fra Angelico*, un vol. in-8, illustré ; Londres, 1900. M. Langton Douglas est également l'auteur de l'intéressante *Histoire de Sienne*, dont j'ai parlé au début de ce livre.

important que de relever la valeur « naturaliste » de ces peintures, la justesse de la perspective et du modelé, la fidélité des portraits, la vérité des paysages, comme aussi la tendance constante du maître à imiter les formes nouvelles créées par les architectes et les sculpteurs de son entourage. Un peintre florentin de la Renaissance, un rival de Masaccio et de Castagno, de Domenico Veneziano et de Masolino : tel nous apparaît Fra Angelico, dans le savant ouvrage de son biographe anglais. Nous le voyons errer, le crayon en main, par les rues de sa ville, tantôt s'arrêtant devant l'une des portes du Baptistère, tantôt dessinant, au passage, le costume pittoresque de l'un des Orientaux venus à Florence pour le Concile de 1438; ou bien encore se promenant parmi les chantiers de Saint-Marc avec l'architecte Michelozzo, et se réjouissant de pouvoir recueillir les avis de ce savant homme. Depuis le *Couronnement de la Vierge* du Louvre jusqu'aux fresques du Vatican, nous le voyons se pénétrer, toujours plus à fond, de la double influence de la nature vivante et du génie antique.

Et tout cela est d'une certitude historique incontestable : je ne crois pas que quelqu'un, après le livre de M. Douglas, puisse encore s'obstiner à tenir le moine de Saint-Marc pour un imagier de sacristie, étranger à la révolution artistique de son siècle, ni à l'accuser d'avoir « perçu vaguement » les couleurs

et les formes de l'univers visible. Et cependant nous nous étonnons de découvrir que tout cela, avec son évidence parfaite, ne nous touche guère. Nous sommes heureux d'apprendre que Fra Angelico a été un bon peintre, possédant tous les artifices de son métier au moins aussi bien que l'odieux Castagno, que M. Berenson nous invitait à lui préférer : mais nous sentons que, si même il avait possédé ces artifices à un plus haut degré, s'il avait eu deux fois plus de science et d'habileté de main, son œuvre n'en aurait pas moins gardé un caractère propre, qui l'aurait mise à part de toute l'œuvre des autres maîtres florentins de son temps. Et si même il avait eu moins de science et d'habileté, si même il avait ignoré Masaccio et Michelozzo, nous sentons que son œuvre n'en aurait pas moins conservé ce caractère particulier qui nous ravit en elle, qui la distingue de tout l'art de Florence, et que les consciencieuses analyses de M. Douglas ne réussissent pas à nous définir.

Ces analyses nous révèlent que le maître que nous aimons, en plus de ce que nous aimons chez lui, « s'est trouvé être un grand peintre »; elles nous renseignent, pour ainsi parler, sur l'excellente qualité de la langue artistique dont il s'est servi. Mais elles ne nous renseignent pas sur les choses qu'il a dites, dans cette belle langue; et je craindrais même plutôt que, pour avoir trop exclu-

sivement étudié le « naturalisme » de Fra Angelico, le livre de M. Langton Douglas ne nous fît perdre de vue la portée supérieure de l'œuvre du vieux maître. A vouloir ne considérer celui-ci que comme un observateur de la nature et un traducteur de la « réalité visible », on risque, décidément, de négliger sa véritable grandeur, les vertus spéciales auxquelles il doit d'être, pour nous, une manière d'exception, ou de prodige, dans l'histoire de l'art. Et c'est sans doute ce qu'aura craint aussi notre compatriote M. Henry Cochin, l'un des hommes qui, aujourd'hui, connaissent et comprennent le mieux le moine de Saint-Marc : car, tandis que M. Douglas, et d'autres à sa suite, chez Fra Angelico ne prétendaient voir que le « peintre », M. Cochin, dans l'étude nouvelle qu'il lui a consacrée [1], s'est tout particulièrement efforcé de nous le montrer comme un « saint ».

A cela, d'ailleurs, il était un peu tenu par le titre de la collection dont son livre devait faire partie ; et peut-être plus d'un admirateur de Fra Angelico sera-t-il surpris, — fort agréablement, — de trouver la vie du moine-peintre admise dans une collection de pieuses vies de saints. Ce n'est nullement chose sûre, en effet, que le Frère Jean de Fiesole

1. *Fra Angelico*, un vol. in-18, de la collection *les Saints ;* Paris, Lecoffre, 1906.

ait droit à cette qualité de « bienheureux » que lui prêtent, depuis quatre siècles, la tendresse et le respect des générations. M. Cochin nous dit bien que, dès 1590, le peintre Buti, qui travaillait pour un couvent dominicain, a représenté Fra Angelico avec des « rayons » autour de la tête, et que, au XVIIIe siècle, un moine érudit a inscrit « le bienheureux Jean de Fiesole » dans une liste des Saints et Bienheureux de l'Ordre des Prêcheurs. Mais non seulement nous n'avons aucune preuve formelle de la béatification de Fra Angelico : il ne semble pas même que cette béatification ait été reconnue, aux XVe et XVIe siècles, aussi universellement que nous sommes portés à le supposer. Lorsque, vers 1498, le jeune peintre qui va devenir Fra Bartolommeo introduit le portrait de Fra Angelico parmi les saints de sa fresque du *Jugement dernier*, il destine ce portrait à représenter l'un des apôtres, suivant une habitude « naturaliste » qui avait été familière déjà à son grand devancier : mais pouvons-nous croire que le jeune élève de Savonarole, s'il avait tenu Fra Angelico pour un « bienheureux », aurait consenti à lui faire jouer le rôle d'un autre saint, dans un groupe où il l'aurait su en droit de figurer personnellement? Et si plus tard Vasari, lié comme il l'était avec les moines de Saint-Marc, avait connu de façon certaine la béatification de Fra Angelico, est-ce qu'il aurait

commis l'irrévérence d'écrire qu'il « espérait » que l'âme de ce bon peintre était allée au ciel? Légalement, la présence d'une *Vie de Fra Angelico* dans une collection des *Saints* ne sera tout à fait justifiée que lorsque le Saint-Siège aura réalisé le vœu du Chapitre général de l'ordre dominicain, qui, au mois de mai 1904, l'a supplié d'approuver le culte du moine de Fiesole : mais, dès maintenant, le petit livre de M. Henry Cochin se justifie très suffisamment par sa valeur propre, et par la merveilleuse beauté de son sujet. Jamais, à coup sûr, vie d'artiste n'a été plus vraiment « sainte » que celle qu'il nous raconte, ni racontée plus religieusement, avec un plus noble souci de ne nous émouvoir qu'au spectacle d'une âme toute pleine de Dieu.

M. Cochin s'est défendu, dans sa préface, d'avoir fait œuvre de critique d'art : cela signifie seulement qu'il a laissé à d'autres le soin d'énumérer, de classer, et d'analyser en détail la série des peintures de Fra Angelico. Il s'est borné à nous définir brièvement les grandes phases de l'évolution artistique du maître, telles que les avait fixées M. Langton Douglas; et, après cela, il n'a plus pensé qu'à nous rendre, toute vivante, la figure de l'homme qui voyait et peignait de cette façon. Son livre, comme on pouvait l'attendre, est essentiellement une biographie. Et pourtant je ne saurais dire combien, à

chaque page, l'auteur y a mis de réflexions historiques ou critiques qui, bien mieux que tous les arguments de M. Douglas, nous aident à comprendre l'art du peintre de Saint-Marc. Cet art lui est si familier, et si profondément cher, que, sans cesse, presque à son insu, il complète ou corrige l'idée que nous en avons : soit que, par exemple, à propos du séjour de Fra Angelico à Cortone, il nous signale les influences siennoises qui ont dû agir sur lui, dès le début de sa carrière de peintre, ou encore qu'il nous instruise de tout ce qu'ont pu lui offrir de traditions ou d'exemples artistiques les écoles dominicaines de peinture et d'enluminure. Il y aurait ainsi à extraire, de la nouvelle « vie de saint » de M. Cochin, une foule de menus renseignements, aperçus, et jugements, qui mériteraient d'être joints, en appendice ou en note, à une traduction de l'ouvrage anglais de M. Douglas.

Mais l'objet principal du biographe français n'est pas là : il est à faire revivre, devant nous, l'homme qu'a été Fra Angelico. Et comme l'histoire, en fin de compte, ne nous apprend que fort peu de chose sur la vie du vieux moine, c'est aux alentours de cette vie, aux événements religieux et politiques où elle s'est trouvée mêlée, que M. Cochin a demandé le supplément d'information dont il avait besoin. « Pour représenter la figure du grand peintre religieux, écrit-il dans sa préface, il m'a fallu réunir

d'abord assez de traits pour que l'on pût apercevoir où et comme il vivait, quels hommes il fréquentait, pour quels hommes il travaillait, auprès desquels il passait. J'ai voulu établir autour de lui, si je puis dire, des paysages historiques. » Et certes la nouveauté, la vérité, la beauté de ces « paysages » suffiraient à excuser M. Cochin de nous les avoir dessinés, si même quelques-uns d'entre eux n'importaient pas expressément à notre connaissance de la vie et de l'œuvre de Fra Angelico. Mais le fait est qu'il n'y en a pas un qui n'ait, à ce point de vue, une importance considérable, tant M. Cochin a mis d'adresse, de conscience, et de remarquable talent littéraire, à se servir d'eux pour donner plus de relief et de réalité à la touchante figure de son personnage. Depuis l'enfance de Fra Angelico, parmi la douce et fervente dévotion franciscaine de sa vallée natale, depuis ses premières études de peintre, dans un atelier de Florence, et cette prédication enflammée de Dominici qui l'a décidé à prendre l'habit, comme allait faire ensuite celle de Savonarole pour le jeune Bartolommeo, chaque incident de la vie du moine nous est commenté, expliqué, reconstitué avec sa véritable signification historique, au moyen de ces « paysages » dont nous le voyons encadré. Nous comprenons désormais pleinement tout ce qu'a été, en son temps, Fra Angelico. Nous savons d'où lui sont venues sa



FRA ANGELICO (v. 1445)

ANNONCIATION (Fresque)

(Florence, Couvent de Saint-Marc.)

science de théologien et sa science de peintre; nous nous rendons compte des épreuves de toute sorte qu'il a eu à subir; et sa « sainteté », au milieu d'elles, nous apparaît à la fois plus naturelle et plus édifiante. A tout instant, lorsque nous nous imaginons que l'hagiographe a oublié son héros, pour nous décrire le régime du noviciat dominicain, ou pour nous raconter l'histoire des seigneurs de Cortone, pour s'abandonner à la vision de ce passé tumultueux que personne ne connaît mieux que lui, le héros rentre en scène, avec son délicieux sourire ingénu; et aussitôt nous découvrons qu'il nous est devenu plus proche, et que ce que nous prenions pour une digression nous a fait pénétrer plus avant dans son intimité.

Incontestablement Fra Angelico, en même temps qu'un grand peintre, a été un saint. La pureté surnaturelle de son âme se manifeste à nous avec autant d'évidence, dans le beau livre de M. Cochin, que, dans celui de M. Douglas, la vigueur de son talent et la dextérité de sa main. Comme nous l'avons vu, tout à l'heure, rivaliser avec Masaccio pour l'observation de la nature, nous le voyons maintenant rivaliser, pour la pratique des vertus chrétiennes, avec le bienheureux Pietro de Citta di Castello, son compagnon de noviciat au couvent de Cortone. Il est humble, joyeux, désintéressé, tout à

la crainte du mal et à l'amour de Dieu. Et tout cela, au contraire de ce que nous a appris M. Douglas, nous touche infiniment : mais nous nous étonnons de constater combien peu tout cela, à son tour, nous éclaire sur le génie véritable du moine de Fiesole, sur la nature et les causes de ce charme sans pareil qui s'exhale de lui. Car les exemples ne manquent pas, dans l'histoire des peintres, d'hommes sages et bons, et adroits dans leur art, qui, croyant de tout leur cœur à la vérité céleste des histoires qu'ils représentaient, ont toujours travaillé pour la gloire de Dieu : mais il n'en reste pas moins que leur peinture, pour différente qu'elle soit de celle d'un manœuvre grossier comme Castagno, ou d'un jovial compère comme Filippo Lippi, diffère plus encore de l'adorable peinture de Fra Angelico.

Est-ce donc que celui-ci, à la faveur de sa sainteté, aurait traité d'autres sujets, ou bien aurait traité ses sujets plus religieusement? M. Cochin nous affirme, plusieurs fois, que « la pensée de l'Angelico appartient à la plus haute métaphysique religieuse »: mais il ne nous explique pas ce qu'il y avait, dans cette pensée, de « métaphysique » ; et je crois, en vérité, qu'il aurait quelque peine à nous l'expliquer. Je ne sache pas que la « théologie catholique », dont il nous parle volontiers à propos de l'œuvre de l'Angelico, soit sensiblement plus savante, ou plus étendue, dans cette œuvre, que dans celle de tous

les autres peintres religieux du *quattrocento*. Tout à fait comme eux, le moine-peintre s'est borné, invariablement, à illustrer les récits des Evangiles et de la *Légende dorée*, et sans se défendre plus qu'eux de prêter à ses saints les traits d'un Côme de Médicis ou d'un Michelozzo. Il n'a même jamais tenté de traduire, en peinture, une allégorie théologique, du genre de celles qu'a traduites Giotto, à l'Arena de Padoue, ou de celle que nous trouvons figurée, au Louvre, dans le *Saint Thomas* de Benozzo Gozzoli. Aucune peinture n'est, Dieu merci, plus exempte de visées philosophiques que celle du saint moine; et quant au « parfum de piété » que nous y respirons, je rappellerai seulement qu'on a cru, longtemps, reconnaître un parfum analogue dans l'œuvre du mécréant avéré qu'est le Pérugin.

Fra Angelico a été, tout ensemble, un grand peintre et un saint : et nous nous félicitons de pouvoir désormais le connaître sous ce double aspect. Mais ni sa science de peintre ni sa sainteté ne suffisent, décidément, à nous dévoiler le secret de son œuvre. Il y a, dans cette œuvre, quelque chose de plus que dans celle de ses confrères les plus savants ou les plus dévots : et, si sa très haute valeur technique et la naïve ferveur de son expression religieuse contribuent, sans aucun doute, à renforcer le plaisir qu'elle nous donne, nous sentons que ce plaisir lui-même nous vient d'une autre source.

Pour nous ravir depuis cinq siècles comme il nous ravit, Fra Angelico doit avoir été autre chose encore qu'un grand peintre et un saint.

Il a été un « poète », le plus merveilleux poète de toute la peinture. Il a reçu du ciel, miraculeusement, une âme douée de la faculté d'embellir aussitôt les objets que lui montraient ses yeux ; et j'imagine que, fût-il né païen, eût-il été incrédule, l'œuvre qu'il nous aurait laissée aurait eu le même pouvoir magique de chanter dans nos cœurs. Mais les circonstances de sa vie lui ont permis, en outre, de développer de la façon la plus heureuse et la plus féconde ce génie poétique qui était en lui. Au sortir d'une éducation tout imprégnée de ferveur franciscaine, l'éloquence de Dominici l'a animé, pour toujours, d'une piété qui s'est trouvée lui être un trésor inépuisable de visions émouvantes et de rêves fleuris. Et puis, lorsque, ayant achevé ses études de prêtre, il a pu recommencer son apprentissage d'artiste, la Providence l'a arraché au milieu, essentiellement prosaïque, de l'art de Florence, pour le transporter sous le ciel de l'Ombrie, et pour lui révéler l'art des maîtres siennois. Les collines de Foligno, les *Vierges* de Simone Memmi, ces deux fontaines de poésie se sont ouvertes à lui, et l'ont enivré : de telle sorte que, revenu ensuite à Florence, il n'a plus eu qu'à apprendre, des maîtres

locaux, le moyen de traduire, dans leur langue, des spectacles aussi différents que possible de ceux que percevaient ces savants ouvriers. Eux et lui avaient à figurer les mêmes sujets; et il s'est toujours ingénument efforcé d'imiter, de son mieux, la manière qu'ils avaient de les figurer; mais tandis que les uns d'entre eux voyaient le monde extérieur tel, ou à peu près, qu'il apparaissait à l'ordinaire des hommes de ce temps, et que d'autres, hélas! le voyaient plus laid, — méconnaissant, par exemple, sa couleur, ou n'ayant d'attention que pour le jeu des muscles, — ses yeux de poète ne pouvaient pas s'empêcher de le voir plus beau. Le visage humain, pour lui, avait une pureté de lignes, une profondeur d'expression vivante que personne que lui n'a jamais su y lire ; et jamais personne, depuis le Pauvre d'Assise, n'avait senti comme lui l'unité mystérieuse de la nature créée, l'universelle harmonie intime des hommes et des choses. Si son œuvre nous apporte aujourd'hui plus de lumière et plus de musique que celle de tous ses confrères florentins, ce n'est point qu'il ait différé d'eux en maîtrise technique, ni, non plus, que sa sainteté lui ait révélé des secrets théologiques qui leur étaient cachés : c'est simplement qu'il avait une âme et des yeux d'une autre qualité que les leurs. Ils peignaient, pour ainsi dire, en prose, mettant d'ailleurs à leur peinture tout ce que leur subtile

intelligence leur fournissait de savoir théorique, d'observation réaliste, et d'ingéniosité ; et lui, égaré parmi leur prose, il était un poète.

Il l'était comme l'avait été, avant lui, Giotto ; et l'on s'explique par là que ses anciens biographes aient voulu reconnaître, en lui, le « dernier giottesque ». La différence que nous constatons entre son œuvre et celle de ses contemporains de Florence, on la retrouve entre l'œuvre, toute musicale, de Giotto et le pesant naturalisme des Gaddi et des Giottino. Mais Fra Angelico, si aucun autre des poètes de la peinture ne l'a égalé, n'a cependant pas été le « dernier » de sa race. Dans toutes les écoles, à toutes les périodes de l'histoire de l'art, il y a eu des hommes qui ont eu le bienheureux privilège de transfigurer notre vision commune du monde extérieur, soit que, comme Raphaël, Corrège, ou Titien, ils l'aient revêtue, pour nous, de plus de lumière, ou que, comme Rembrandt, ils nous l'aient imprégnée d'une émotion plus profonde et plus pathétique. Et tous, quelle que soit l'école dont ils sont sortis, à quelque source qu'ils aient puisé leur inspiration, catholiques, ou protestants, ou humanistes païens, Fra Angelico est leur maître, le plus « chantant » d'eux tous et le plus parfait : aucun d'eux n'a su, autant que lui, en peignant notre « réalité » terrestre, nous donner l'illusion bienfaisante du ciel.

II

FRA ANGELICO AU LOUVRE ET LA LÉGENDE DORÉE

M'amusant, l'autre jour, à feuilleter les images du *Fra Angelico* de M. Langton Douglas, je m'étais arrêté devant la reproduction d'un fragment de prédelle qui, après avoir fait partie d'un retable peint pour l'église San Domenico de Pérouse, appartient aujourd'hui au musée du Vatican; et déjà, après m'être enchanté les yeux de cette naïve et savante peinture, je me préparais à tourner la page, lorsque je lus par hasard le titre inscrit au bas du fragment. Ce titre disait : *Vision et Prédication de saint Nicolas de Bari.* De nouveau, je considérai l'image, curieux de voir de quelle façon le pieux maître avait traité ce double sujet. Mais aussitôt je reconnus, — comme chacun pourra le faire en jetant les yeux sur la reproduction ci-contre, — qu'au lieu de deux sujets Fra Angelico, dans ce morceau de prédelle, en avait traité trois ; et je fus fort en peine de découvrir lequel des trois représentait une « vision » de saint Nicolas. Le sujet du milieu,

en tout cas, devait être évidemment la « prédication » du saint; mais, là encore, je constatai ce détail singulier, que le « saint » qui prêchait n'avait pas d'auréole autour de la tête, tandis que le peintre avait couronné d'une auréole énorme un petit garçon, debout parmi le groupe des fidèles qui écoutaient la prédication. Et quant aux deux autres scènes, j'avais beau les examiner, je ne parvenais toujours pas à y rien apercevoir qui pût figurer une « vision ».

Heureusement, je me rappelai que l'histoire de saint Nicolas avait été racontée tout au long par le bienheureux Jacques de Voragine, dans sa *Légende dorée*. J'ouvris donc ce livre vénérable, au chapitre de *Saint Nicolas*, et je lus ceci :

Nicolas, citoyen de la ville de Patras, était né de parents riches et pieux. Son père s'appelait Epiphane, sa mère Jeanne. Le jour même de sa naissance, Nicolas, comme on le baignait, se dressa et se tint debout dans la baignoire; et, durant toute son enfance, il ne prenait le sein que deux fois par semaine, le mercredi et le vendredi. Dans sa jeunesse, évitant les plaisirs lascifs de ses compagnons, il fréquentait les églises, écoutait les prédications, et retenait dans sa mémoire tous les passages des Saintes Écritures qu'il y entendait. A la mort de ses parents, devenu très riche, il chercha un moyen d'employer ses richesses, non pour l'éloge des hommes, mais pour la gloire de Dieu. Or un de ses voisins, homme d'assez noble maison, était sur le point, par pauvreté, de livrer ses trois jeunes filles à la débauche, afin



FRA ANGELICO (v. 1437)

SCÈNES DE LA VIE DE SAINT NICOLAS (Fragment de Prédelle)

(Rome, Vatican.)

de vivre de ce que rapporterait leur honte. Dès que Nicolas en fut informé, il eut horreur d'un tel crime; et, enveloppant dans un linge une masse d'or, il la jeta, la nuit, par la fenêtre, dans la maison de son voisin : après quoi il s'enfuit sans être vu... [1].

Maintenant je comprenais ce que représentait le fragment de prédelle de Fra Angelico. Celui-ci, chargé de peindre son retable pour une chapelle consacrée à saint Nicolas, avait d'abord représenté une grande figure de ce saint, debout auprès de la Vierge, dans la composition principale ; — et il faut voir, en effet, quelle admirable noblesse d'attitude et d'expression il lui a prêtée, dans ce tableau du musée de Pérouse qui est peut-être, à la fois, la plus poétique de ses œuvres et la plus humaine. Puis, pour la prédelle, il avait pris simplement la *Légende dorée*, et s'était mis à l'illustrer presque ligne par ligne. Il avait peint, d'abord, l'enfant se dressant debout dans la baignoire ; il l'avait ensuite montré écoutant un sermon de l'évêque de Patras ; et le troisième sujet figurait le jeune saint jetant par une fenêtre, la nuit, une masse d'or dans la maison où dormaient le malheureux père et ses trois filles. Encore ce sujet était-il, de fait, le quatrième : car, en interrogeant une photographie plus grande du tableau, j'aperçus la figure d'un enfant sur le seuil de l'église, au fond

1. *La Légende dorée*, traduite du latin d'après les plus anciens manuscrits, 1 vol., librairie Perrin, 1902, pp. 18 et 19.

de la scène de la prédication. En illustrateur consciencieux, Fra Angelico avait tenu à traduire expressément jusqu'à la phrase où son texte disait que le petit Nicolas « fréquentait les églises ».

Cette traduction fidèle de la *Légende dorée* n'a, d'ailleurs, rien de surprenant quand on songe que le livre de Jacques de Voragine, pendant tout le moyen-âge et jusqu'à la Réforme, n'a pas cessé d'être l'ouvrage le plus universellement lu de la chrétienté. Savants et ignorants, clercs et laïcs, à chacun la *Légende dorée* était aussi familière que l'est, plus tard, devenue la Bible dans les pays protestants. Il n'y avait pas une église ni un couvent qui n'en possédât un ou plusieurs exemplaires; et quand un tableau ou une suite de fresques étaient commandés à un peintre, c'était toujours dans la *Légende dorée* qu'il avait à prendre les détails des sujets à représenter : soit qu'il s'agît de l'histoire d'un saint ou même d'épisodes de la vie du Christ et de la Vierge, car on sait que la *Légende dorée* est un répertoire de toutes les traditions relatives aux grandes fêtes de l'Église, aussi bien qu'aux petites. Depuis les sculpteurs des portails romans et gothiques jusqu'aux maîtres les plus libres de la Renaissance, en Italie et en Flandre, en France et en Allemagne, tous les artistes anciens, dans leurs sujets religieux, n'ont été que des illustrateurs de la *Légende dorée*. Mais ce qui est surprenant, c'est

que la plupart des critiques d'aujourd'hui paraissent ignorer un fait aussi certain, et, somme toute, aussi important pour l'intelligence de l'art d'autrefois. Sans cesse on en rencontre qui s'ingénient à vanter la richesse d'invention de tel ou tel peintre dans sa façon de concevoir un sujet, tandis que ce peintre s'est borné à concevoir son sujet, exactement, comme le lui imposait le livre populaire où il l'avait pris. Ce n'est qu'avec la *Légende dorée* en main qu'un critique d'art peut se rendre compte exactement de la part de fantaisie personnelle que les peintres ont mise dans leurs *Mariages de la Vierge* et leurs *Assomptions*, dans leurs *Nativités* et leurs *Adorations des Mages*, pour ne rien dire de ceux de leurs tableaux qui représentent des miracles ou des martyres de saints. Et M. Langton Douglas, par exemple, qui pourtant connaît fort bien l'œuvre et le génie de Fra Angelico, les aurait connus et appréciés plus pleinement encore s'il n'avait pas négligé d'étudier l'une des sources principales de leur inspiration.

De même que Giotto et Mantegna, de même que Memling et Thierry Bouts, Fra Angelico a été un illustrateur de la *Légende dorée*. Depuis les premières prédelles qu'il peignait, dans son couvent de Fiesole, jusqu'aux fresques de la chapelle de Nicolas V au Vatican, sa dernière œuvre, c'est tou-

jours d'après Voragine qu'il a représenté les scènes sacrées. Et peut-être le lecteur français sera-t-il curieux d'en voir d'autres exemples, pris au Louvre même, puisque, aussi bien, des trois peintures authentiques de Fra Angelico que possède notre musée, — la fresque du *Christ en croix*, le *Couronnement de la Vierge*, et le *Martyre des saints Côme et Damien*, — deux se trouvent, précisément, illustrer des légendes de saints?

Voici d'abord la prédelle du *Couronnement de la Vierge*, un des premiers tableaux du maître, peint sans doute à Fiesole, vers 1425. Travaillant pour son couvent, le jeune moine dominicain a voulu raconter, cette fois, les miracles et la mort du fondateur de son ordre. Mais le chapitre de *Saint Dominique*, dans la *Légende dorée*, — écrite elle-même par un moine dominicain, — était trop riche en miracles divers pour que le peintre pût le suivre de phrase en phrase, comme il allait faire, plus tard, pour le chapitre de *Saint Nicolas*. Force lui a donc été de choisir, dans l'histoire du saint, les scènes qui lui paraissaient les plus caractéristiques, comme aussi les plus propres à être illustrées. Et ainsi sa prédelle (abstraction faite du beau Christ que, suivant l'ancien usage, il a placé au milieu) nous offre la représentation des six passages suivants :

1° Etant venu à Rome, Dominique demanda au pape

Innocent l'autorisation de fonder un grand ordre, qui porterait le nom d'ordre des Frères Prêcheurs. Or, le pape, comme il hésitait à lui accorder cette autorisation, vit en rêve que l'église du Latran allait s'écrouler; et voici qu'il vit arriver Dominique, qui, avec ses seules épaules, réussit à soutenir l'église prête à tomber : si bien que, à son réveil, le pape, comprenant le sens de son rêve, accueillit volontiers la demande du saint.

2° Un jour que Dominique, à Rome, priait dans l'église de Saint-Pierre, les deux princes des apôtres, Pierre et Paul, lui apparurent. Saint Pierre lui tendit un bâton, saint Paul un livre; et tous deux lui dirent : « Va et prêche, car tu as été élu de Dieu pour cette mission ! »

3° Un jeune homme, neveu du cardinal de Fossa-Nova, tomba de cheval et se tua; mais saint Dominique, ayant prié sur lui, le ressuscita.

4° Un jour, après avoir prêché contre les hérétiques, il rédigea par écrit les arguments dont il s'était servi, et remit le papier à l'un de ses adversaires, afin que celui-ci pût réfléchir sur ses objections. Or, l'hérétique fit voir ce papier à ses compagnons assemblés. Ceux-ci lui dirent de jeter le papier au feu, et que, s'il brûlait, c'était la preuve de la vérité de leurs doctrines, et que si, au contraire, il ne brûlait pas, cela prouverait la vérité de la foi romaine. Trois fois de suite le papier fut jeté au feu; trois fois de suite il en rejaillit sans éprouver le moindre dommage. Mais les hérétiques, persévérant dans leur erreur, se jurèrent de ne parler à personne de ce miracle. Seul, un soldat qui se trouvait là, et qui adhérait un peu à la foi catholique, raconta plus tard le fait dont il avait été témoin.

5° Dans le couvent de Bologne, un jour, les frères

s'aperçurent qu'ils n'avaient à manger qu'un tout petit pain. Dominique leur ordonna de couper ce pain, et de se le partager entre eux. Et comme chacun des frères prenait avec joie sa bouchée, deux jeunes gens, exactement pareils, entrèrent dans le réfectoire, apportant des pains. Ils déposèrent les pains à la tête de la table, sans rien dire, et puis disparurent, de telle façon que personne ne sut ni d'où ils étaient venus, ni comment ils étaient partis. Alors Dominique, étendant les mains vers ses frères : « Eh bien! mes chers frères, voilà que vous avez de quoi manger ! »

6° C'est à Bologne que Dominique sentit les premières atteintes du mal qui devait l'emporter... Et comme ses frères se désolaient de son état, il leur dit doucement : « Mes fils, que la dissolution de mon corps ne vous trouble point ! Et croyez bien que, mort, je vous serai plus utile que je l'ai été de mon vivant ! » Puis il s'endormit dans le Seigneur. Sa mort fut aussitôt révélée au frère Guale, qui était alors prieur des dominicains de Brescia. Ce saint homme sommeillait, dans la chapelle du couvent, lorsqu'il vit le ciel s'ouvrir pour livrer passage à deux échelles, le long desquelles montaient et descendaient, joyeusement, des anges. Entre les deux échelles était attaché un siège, où se tenait assis un frère, la tête couverte d'un voile ; et Jésus et la Vierge tiraient les échelles, jusqu'à ce que le siège fût entré dans le ciel. Et Guale, étant venu ensuite à Bologne, apprit que, le même jour, à la même heure, saint Dominique avait rendu l'âme [1].

Que l'on regarde, à présent, la prédelle du Lou-

1. *La Légende dorée*, pp. 399-414.

vre : on y trouvera figurés, jusque dans leurs moindres détails, les récits ingénus que je viens de transcrire. C'est d'abord le pape endormi dans son palais, avec sa tiare sur la tête, et voyant en rêve saint Dominique qui soutient l'église du Latran, déjà ébranlée. Puis c'est Dominique agenouillé dans l'église Saint-Pierre, et tendant les bras aux deux saints Pierre et Paul, qui lui présentent un bâton et un livre. Après quoi nous voyons le jeune garçon tombant de cheval, et nous le revoyons transporté, mort, dans sa maison, où saint Dominique le rappelle à la vie. L'acte suivant nous est également offert en deux « tableaux » : le premier nous montre Dominique remettant son écrit à l'hérétique ; le second nous fait assister au miracle de l'écrit rejaillissant du feu : et le bon soldat est là, dans un coin, qui seul aura la loyauté de divulguer le miracle. Et c'est ensuite l'image délicieuse du « miracle des pains », avec ses « deux beaux jeunes gens tout à fait pareils », auxquels seulement le peintre a prêté des ailes, afin qu'on n'eût aucun doute sur leur vrai caractère. Enfin, voici la mort de Dominique, parmi la « désolation » des frères ; et voici les deux échelles, où, déjà, une troupe d'anges attend l'âme du saint pour l'emporter au royaume céleste.

Une dizaine d'années, au moins, après la date de notre *Couronnement de la Vierge*, Fra Angelico

eut à peindre un grand retable pour l'église du couvent des dominicains de Cortone, où jadis il avait achevé son noviciat, lorsque les dominicains de Fiesole avaient été chassés de leur couvent, pour s'être refusés à reconnaître l'anti-pape Alexandre V. Ce retable, malheureusement fort endommagé, est le seul qui se trouve conservé aujourd'hui dans l'endroit même pour lequel Fra Angelico l'a exécuté : encore l'a-t-on séparé de sa prédelle, que l'on a reléguée dans la chapelle des Jésuites, à l'autre bout de la ville, en compagnie d'une grande *Annonciation* du vieux peintre, peinte à peu près vers le même temps que le *Couronnement* du Louvre. Or, dans cette prédelle de Cortone, Fra Angelico a de nouveau représenté les miracles et la mort de saint Dominique; il a exactement repris, dans le même ordre, les six scènes qu'il avait choisies pour sa prédelle du *Couronnement de la Vierge ;* et, comme la première fois, il a suivi mot par mot le texte de la *Légende dorée* [1]. Mais il l'a fait d'une manière absolument différente et nou-

1. Il y a toutefois, dans la prédelle de Cortone, une scène de la vie de saint Dominique qui ne figure point dans la prédelle du Louvre : c'est, toujours d'après la *Légende dorée*, la rencontre, à Rome, de saint Dominique et de saint François. La rivalité et l'inimitié séculaires des dominicains et des capucins de Florence auront sans doute, d'abord, empêché le jeune moine de reproduire cette scène : mais je dois ajouter que, personnellement, Fra Angelico paraît avoir eu toujours une affection toute particulière pour le Pauvre d'Assise : car il n'y a pas de saint à qui il ait prêté, en toute occasion, une expression plus touchante, ni plus « angélique ».

velle, si bien qu'il n'y a pas un détail qui soit tout à fait le même dans les deux peintures. Ni le palais où dort le pape, ni l'église en train de s'écrouler, ni l'autre église où saint Pierre et saint Paul apparaissent à saint Dominique, ni la chute du jeune homme et son retour à la vie, ni la scène de l'écrit rejaillissant du feu, ni la distribution des pains, ni enfin la mort de saint Dominique, n'ont, dans les deux prédelles, le même aspect, tout en représentant les mêmes personnages. Et il y aurait à faire là, si nous en avions le loisir, une comparaison des plus intéressantes, qui aurait de quoi nous renseigner bien au juste sur la variété d'invention du peintre, comme aussi sur maints changements amenés, par l'âge et par l'expérience, dans sa manière de concevoir la vie des hommes et des choses.

Mais ce qui nous frappe surtout, quand nous considérons les deux prédelles, c'est le changement remarquable qui déjà, entre 1425 et 1435, s'est produit dans l'art et le métier de Fra Angelico. Combien de fois n'a-t-on pas répété que ce pieux moine s'était contenté, invariablement, des mêmes formules, que toujours il avait dédaigné l'observation du monde extérieur et l'étude des œuvres de ses contemporains; en un mot que, retiré dans sa cellule, il était toujours resté étranger au grand mouvement artistique de son temps? Or, le fait est qu'en dix ans, — les deux prédelles suffisent à

nous le prouver, — la manière de ce maître que l'on dit « immobile » s'est entièrement transformée. De l'enlumineur qu'il était dans sa prédelle du Louvre, il est désormais devenu un véritable peintre, préoccupé du relief de ses figures et de l'individualité de leurs expressions, mais surtout de l'apparence naturelle et vivante de l'ensemble des scènes représentées. Que l'on regarde, par exemple, dans les deux peintures, la scène du miracle de l'écrit mis au feu ! A Paris, toute la scène n'est encore qu'une grande miniature, avec de charmantes couleurs de fantaisie, mais où les personnages semblent collés sur le fond, sans que rien dans leurs mouvements, ni dans le jeu de leurs visages, nous donne l'illusion d'avoir devant nous des êtres vivants : à Cortone, les couleurs, peut-être moins plaisantes à l'œil, sont déjà plus proches de la réalité; les figures se détachent, les visages diffèrent l'un de l'autre, prennent des significations plus distinctes et plus personnelles; enfin l'ensemble de la composition a déjà une allure sensiblement plus naturelle que dans la prédelle du Louvre[1].

La vérité est que Fra Angelico, bien loin d'avoir

1. Plus naturelle, mais non pas plus « naturaliste » : car Fra Angelico continue à embellir, à parfumer de la poésie qu'il a dans son cœur les scènes que lui raconte la *Légende dorée;* et, tout en ne se fatiguant pas d'observer la nature, jamais il ne se résignera à en reproduire autre chose que ce qui lui paraît digne d'être reproduit.

toujours gardé l'immobilité scolastique et routinière qu'on se plaît aujourd'hui à lui attribuer, a été l'un des peintres florentins de son temps qui ont le plus constamment travaillé à perfectionner leur manière, sous la double influence de leur observation propre et de l'exemple d'autrui. Le degré supérieur de vie et de vérité où nous le montre parvenu sa prédelle de Cortone, comparée à celle du Louvre, n'a encore été qu'une étape dans le lent et incessant progrès de son art. Son arrivée à Florence, notamment, — où les frères de Fiesole se sont transportés, comme l'on sait, en 1436, — lui a permis de profiter largement de l'étude des œuvres des peintres, sculpteurs, et architectes, que la protection de Côme de Médicis avait réunis dans cette ville. Et c'est de quoi le Louvre nous offre un témoignage bien caractéristique, dans la dernière en date des peintures qu'il possède du vieux maître : *le Martyre des saints Côme et Damien.*

On ne connaît pas exactement, à dire vrai, la date d'exécution de cet admirable morceau. Mais on sait qu'il faisait partie de la prédelle d'un grand retable peint pour l'église du Couvent de Saint-Marc, à Florence ; et maintes raisons historiques, sans parler des considérations artistiques qui s'y joignent, permettent d'affirmer avec certitude que le retable a dû être exécuté entre les années 1439 et 1445. C'est une œuvre contemporaine des fameu-

ses fresques du couvent de Saint-Marc; et, si l'évolution du style de Fra Angelico n'avait pas eu toujours un caractère vraiment continu, et presque insensible, on pourrait dire que le retable de Saint-Marc inaugure une troisième manière du maître, succédant à celles que nous ont fait voir le tableau de Paris et celui de Cortone.

Le corps principal de ce retable de Saint-Marc se trouve aujourd'hui à l'Académie de Florence : dans un état plus lamentable encore, hélas! que le grand tableau de Cortone; mais la ruine qu'il est devenu n'en suffit pas moins à justifier pour nous les éloges enthousiastes que, de siècle en siècle, on lui a prodigués. Assise sur un trône, devant un portique florentin d'une élégance et d'une pureté merveilleuses, la Vierge regarde tendrement son fils, pendant qu'autour d'elle une troupe d'anges s'occupent à chanter sa gloire. Plus près de nous, six saints se tiennent debout, en des attitudes pleines de noblesse et de naturel; et, au premier plan, agenouillés sur un tapis oriental que le peintre a dû évidemment copier d'un modèle authentique, saint Côme et saint Damien offrent leurs prières à l'Enfant divin. Tout cela si harmonieusement fondu en un même ensemble, si simple et si touchant, dans sa pieuse réalité, avec des figures si belles et des poses si vivantes, que ce serait assez d'une telle œuvre pour nous faire apparaître Fra-

Angelico non seulement comme le plus grand poète de l'art florentin du *quattrocento*, mais aussi comme l'un des plus savants et des plus forts de ses peintres.

Au bas de ce magnifique tableau de Saint-Marc, le maître, pour rendre hommage au bienfaiteur de son couvent, Côme de Médicis, avait représenté des scènes de la vie de saint Côme, dont il avait pris les sujets, naturellement, dans la *Légende dorée*. Six morceaux de cette prédelle se trouvent aujourd'hui épars à travers l'Europe. En voici les sujets, dans leur ordre primitif: car, cette fois, de même que pour la légende de saint Nicolas, Fra Angelico n'a eu qu'à suivre, de phrase en phrase, l'ordre du texte de Jacques de Voragine :

1° Musée de Munich. — Les saints Côme et Damien, en compagnie de leurs trois frères, comparaissent devant le proconsul Lysias.

2° Ibid. — Les saints sont lancés à la mer, mais des anges les sauvent, et délivrent ensuite Lysias de l'assaut de deux démons qui se sont jetés sur lui.

3° Musée de Dublin. — Lysias fait plonger les saints dans un grand feu : mais la flamme ne leur fait aucun mal, et, au contraire, brûle les païens qui l'ont allumée.

4° Musée de Munich. — Lysias les fait mettre en croix et lapider, mais les pierres rejaillissent sur ceux qui les lancent. Il les fait percer de flèches, mais les flèches se retournent contre les archers.

5° Louvre. — Enfin Lysias les fait décapiter, tous les cinq, au lever du jour.

6° Académie de Florence. — Les chrétiens veulent enterrer Damien à part de ses frères; mais soudain un chameau, prenant voix humaine, ordonne d'ensevelir ensemble les cinq martyrs [1].

Il y a encore, à l'Académie, un autre fragment de prédelle, qui représente, d'après la *Légende dorée*, un miracle posthume des saints Côme et Damien. Mais si ce septième sujet, — comme semblent l'indiquer ses dimensions et son style, — appartenait également au retable de Saint-Marc, tout porte à croire que Fra Angelico en a peint aussi un huitième, de manière à compléter son illustration du chapitre entier de la *Légende dorée*. Celui-ci, en effet, s'ouvre par le miracle de la guérison d'une dame nommée Palladie : après quoi viennent, l'un après l'autre, tous les faits illustrés par les tableaux que je viens de citer, depuis la *Comparution devant Lysias*, de Munich, jusqu'au *Miracle posthume*, de l'Académie. Et il serait bien invraisemblable que Fra Angelico, s'il a représenté ce dernier miracle, eût omis le premier : sans compter que c'est à ce premier miracle que se rapporte l'intervention singulière du chameau, dans la scène de l'enterrement des cinq martyrs. De telle sorte qu'il doit y avoir eu un huitième tableau de la série merveilleuse dont fait partie la *Décapitation* du Louvre. Ce tableau aura-t-il péri, au con-

1. *Légende dorée*, pp. 541-544.

traire des sept autres? Ou bien le retrouvera-t-on dans quelque grenier d'un musée de Florence? J'affirme du moins que la *Guérison de Palladie* a dû être peinte par Fra Angelico, au bas de son retable de Saint-Marc, comme elle avait déjà été peinte par lui, précédemment, dans une autre prédelle consacrée à la légende des *saints Côme et Damien*, qui se trouve conservée tout entière à l'Académie [1].

Quant au progrès artistique manifesté dans le rétable de Saint-Marc, on pourra s'en rendre compte en comparant, au Louvre, le *Martyre de saint Côme* non seulement avec la prédelle du *Couronnement de la Vierge*, mais avec cette composition elle-même, chef-d'œuvre de la première manière de Fra Angelico. A l'inspiration près, — qui toujours demeure l'inspiration d'un « poète », et dont l'infinie douceur musicale continue à nous émouvoir bien plus que les mérites ou que l'agrément du métier, — tout a désormais changé, dans l'art du saint moine, le dessin et la couleur, le modelé des figures et leurs expressions. Du charmant miniatu-

1. Voici exactement le sujet de ce tableau perdu : « Or une dame, appelée Palladie, étant malade, vint trouver les deux frères, qui la guérirent aussitôt. Elle offrit alors à Damien un petit présent qu'il finit par accepter, non point par cupidité, mais par égard pour le zèle de la pauvre femme qui le lui offrait. Et Côme, dès qu'il le sut, ordonna qu'après sa mort ses restes fussent ensevelis à part de ceux de son frère. Mais, la nuit suivante, le Seigneur lui apparut, et excusa Damien de l'acceptation du présent ». (*Légende dorée*, p. 543.)

riste de naguère, rien ne subsiste plus ; et, à sa place, nous apparaît un peintre d'une sûreté et d'une vigueur étonnantes, un parfait créateur de vie et de beauté. Déjà Fra Angelico est mûr pour ces fresques du Vatican, où, bientôt, avec la science d'un maître unie à la piété ingénue d'un enfant, il va illustrer, une dernière fois, le texte vénérable de la *Légende dorée*.

III

FRA BARTOLOMMEO

I

J'ai rencontré autrefois un jeune *privat-docent* allemand dont la thèse de doctorat, sur l'*Architecture extérieure de la cathédrale de Constance*, avait été louée par toute la critique comme un petit travail des plus intéressants. Admirant fort, moi-même, la cathédrale de Constance, et ravi de pouvoir en entendre parler avec autorité, je m'empressai de demander au *privat-docent* quel pouvait être, à son avis, l'auteur de la tragique *Mise au Tombeau* de pierre qui est une des gloires de cette belle église; mais le jeune homme me répondit, de la façon la plus naturelle du monde, que, n'ayant eu à s'occuper que de l'extérieur de la cathédrale, jamais il n'avait jugé nécessaire d'entrer à l'intérieur. C'est là un exemple, parmi cent autres que je pourrais citer, d'une tendance à la « spécialisation » qui me paraît s'accentuer de plus en plus chez les savants et les lettrés d'outre-Rhin, sans doute sous l'effet de leur nouvelle éducation uni-

6

versitaire : car en forçant un jeune garçon à étudier, par exemple, pendant un semestre, l'emploi du subjonctif dans les *Géorgiques*, on risque bien de faire en sorte qu'il ignore tout-à-fait non seulement, dans ces mêmes *Géorgiques*, l'emploi du futur ou de l'impératif, mais surtout l'harmonieuse unité du génie de Virgile. Et ainsi, tout récemment encore, l'auteur d'un très remarquable ouvrage sur les *Symphonies de jeunesse de Mozart* est parvenu au bout de son travail sans avoir eu, une seule fois, la curiosité d'examiner d'autres œuvres de la jeunesse de Mozart, notamment des *sérénades*, des *divertissements*, et des *quatuors*, qui l'auraient fourni de réponses à maints problèmes qu'il a, d'ailleurs, approfondis avec infiniment de zèle dans les *symphonies*. Non pas, certes, que je prétende contester la nécessité ni les avantages de la « division du travail » : mais le tout est de savoir où elle doit s'arrêter, et à quel moment elle doit commencer, et si précisément, en la faisant commencer trop tôt, on ne l'empêche pas de s'exercer plus tard avec tout le fruit désirable.

En tout cas, je soupçonne M. Fritz Knapp, l'auteur d'un nouveau livre sur *Fra Bartolommeo* [1], d'être victime, lui aussi, d'un excès analogue de

1. *Fra Bartolommeo della Porta und die Schule von San Marco*, par Fritz Knapp, 1 vol. in-4°, illustré, Halle, librairie, Wilhelm Knapp, 1904.



FRA BARTOLOMMEO (1509)

SAINTE MADELEINE ET SAINTE CATHERINE DE SIENNE EN EXTASE

(Musée de Lucques.)

spécialisation. Car c'est chose bien fâcheuse que, intelligent et tolérant comme il l'est, il ait complètement négligé de se renseigner sur la doctrine artistique et sur l'influence de Savonarole, avant de nous en parler de la manière qu'il l'a fait. Libre à lui de mépriser le moine florentin, et de préférer à son enseignement moral « l'enseignement meilleur et plus doux » de Luther; mais comment M. Knapp, pour peu qu'il ait lu, je ne dis pas même les écrits et les sermons de Savonarole, mais n'importe laquelle de ses biographies italiennes ou allemandes, comment peut-il l'accuser d'avoir voulu exclure de l'art la beauté et la vie? Comment peut-il ignorer que la décadence de l'art florentin de son temps a été, au contraire, un des grands sujets de soucis pour l'âme de poète du prieur de Saint-Marc, et tout ce que celui-ci a toujours dit et fait pour essayer de réagir contre cette décadence? Comment peut-il ne pas connaître les écoles de peinture et d'enluminure fondées par Savonarole, dans les couvents dominicains qui dépendaient de lui? Et comment, — sous prétexte que des admirateurs de Savonarole ont, un jour, brûlé publiquement un certain nombre de miroirs, de masques, de vieilles robes de bal et de boîtes de fards, — comment peut-il oublier que, entre tous ceux qu'a émus la forte voix du prophète, ce sont les artistes de Florence, et les meilleurs et les plus personnels, Botti-

celli, Filippino Lippi, Credi, les Robbia, qui ont accueilli avec le plus d'enthousiasme la doctrine nouvelle, et en ont gardé l'empreinte le plus fidèlement?

Mais sans doute M. Knapp, n'ayant à s'occuper que de Fra Bartolommeo, n'aura pas jugé utile de faire connaissance avec Savonarole; et les divagations fantaisistes de Vasari sur le « bûcher des vanités » lui auront suffi pour se former une idée de la doctrine esthétique de l'un des esthéticiens les plus originaux de la Renaissance. Voilà où l'a conduit l'habitude que l'on a, dans son pays, de pratiquer trop rigoureusement la « division du travail » ! Et j'ajoute que son ignorance, ici, est d'autant plus regrettable que l'œuvre de Fra Bartolommeo, qu'il a entrepris de nous expliquer, ne se borne pas à traduire l'idéal religieux et moral de Savonarole : par sa conception comme par son exécution, par l'agencement de ses figures comme par son coloris, elle se trouve dériver en droite ligne du programme d'art expressément formulé par le moine ferrarais [1].

« La beauté est absente de vos fresques et de vos tableaux » ! disait en effet le prieur de Saint-Marc à ces sculpteurs manqués qu'étaient la plu-

1. SAVONAROLE : *Sermon sur Amos et Zacharie; Apologeticus de ratione poeticæ artis*, etc. On trouvera du reste un excellent résumé, et très impartial, de la doctrine esthétique de Savonarole dans la biographie de celui-ci par le professeur Pasquale Villari.

part des peintres florentins de la seconde moitié du *quattrocento*. « La beauté est absente de votre peinture, parce que la beauté ne consiste pas seulement dans le dessin, qui est l'unique chose dont vous ayez souci. Elle consiste, la beauté, dans cette union intime du dessin et de la couleur qu'on nomme la lumière; et il y a deux lumières, dont l'une vient aux figures du dehors, l'autre du dedans. Mais vos sèches figures n'ont ni l'une ni l'autre. Vous ne savez les éclairer ni de cette lumière extérieure qui donne aux choses le charme de la vie, ni de cette lumière intérieure qui les anime, les relève, fait d'elles des reflets de l'esprit divin. » Ainsi parlait le moine aux peintres, vieux et jeunes, qui, sortant du Casino Médicis à la nuit tombante, entraient un moment dans l'église Saint-Marc pour l'entendre prêcher. Et les vieux, Botticelli, Lorenzo de Credi, de retour dans leur atelier, rêvaient aux moyens de régénérer leur peinture en y mettant cette double « lumière » de la beauté vivante et de la piété : mais aucun d'eux, hélas ! ne parvenait à se dégager des froides formules que leur avaient transmises leurs premiers maîtres, les Pollaiuoli et les Verrochio; de telle sorte que la doctrine de Savonarole serait restée vaine s'il n'y avait pas eu là, pour l'accueillir de toute son âme et pour se jurer d'en tirer parti, un garçon de vingt-deux ans, d'origine gênoise, Baccio della Porta, qui venait

précisément de sortir d'apprentissage et de s'installer à son compte, près de la Porte de Ser Pier Gattolini, à l'autre bout de la ville. Celui-là n'avait rien qui l'empêchât de se vouer tout entier à un nouvel idéal; et le fait est qu'il s'y voua, dès lors, tout entier. Toute sa vie fut dominée par la double ambition de créer un art plus lumineux et plus religieux que celui que produisaient les maîtres florentins de la génération précédente. Et l'on peut bien dire qu'à cela, par force de zèle, il a réussi. Depuis le petit diptyque du musée des Offices jusqu'à la *Pietà* du palais Pitti, son œuvre, avec maints défauts, se distingue du reste de la peinture florentine par une lumière plus naturelle et une expression plus chrétienne : baignée d'air presque autant que celle des maîtres vénitiens, baignée de foi presque à l'égal de celle de Fra Angelico. Sans compter que cette œuvre, malheureusement dénuée de génie, a exercé sur deux peintres de génie une influence décisive, qui, je crois, n'a encore jamais été pleinement appréciée : si bien que, par elle, et peut-être à leur insu, Raphaël et André del Sarto sont devenus, à leur tour, les exécuteurs d'une partie du testament artistique de Savonarole.

Aussi serait-il à peine plus difficile à un critique d'art de comprendre l'œuvre de Van Dyck en ignorant celle de Rubens que de comprendre l'œuvre

de Fra Bartolommeo en ignorant la grande révolution intellectuelle et morale dont elle est sortie. A chaque page du livre de M. Knapp, nous sentons qu'il manque là quelque chose d'essentiel, quelque chose qui a été la raison d'être principale de l'art du Frate, et qui constitue, pour nous, son principal mérite : cet art étant de ceux où le cœur de l'artiste nous touche plus encore que l'adresse de sa main. Mais si le jeune écrivain allemand ne nous dit pas de Fra Bartolommeo tout ce qu'il y aurait à en dire, ce qu'il nous en dit est, en revanche, d'un savoir et d'une pénétration qu'on ne saurait trop louer. Appliquées à l'étude d'un Ghirlandajo ou d'un Filippino, les qualités qu'il a employées à son livre nous auraient valu une biographie artistique tout à fait excellente, à la fois très érudite et très personnelle, toujours appuyée sur les recherches les plus scrupuleuses, mais ne craignant pas, ensuite, d'interpréter librement les résultats ainsi obtenus. A noter les étapes successives de l'évolution d'un style, à marquer les influences qui tour à tour ont agi sur lui, à reconnaître, sous ses transformations, ce qu'il a eu de fixe et de permanent : M. Knapp s'entend le mieux du monde à toutes ces choses, qui seules permettent à un critique de dépasser le domaine du bavardage pour s'élever à celui de l'histoire. Et quand j'aurai ajouté qu'il n'y a pas un tableau de Fra Barto-

lommeo qu'il ne soit allé voir, à Pétersbourg et à Besançon, à Londres et à Naples; qu'il est allé voir aussi tous les dessins du maître, et que, non content de les voir, il s'est consciencieusement efforcé de les interroger, avec la légitime conviction qu'il n'y a pas croquis si sommaire qui, venant d'un grand artiste, n'ait de quoi renseigner sur ses intentions ou sur ses procédés, on comprendra sans peine que, avec une telle méthode, son livre ait pour nous une importance considérable, tout incomplet qu'il soit quant au fond même du sujet. Nous n'y trouvons point, si je puis ainsi dire, l'âme de Fra Bartolommeo : mais jamais encore, en revanche, personne n'a décrit aussi consciencieusement que M. Knapp toutes les peintures du maître florentin, ne s'est aussi activement efforcé d'en fixer les dates, ni n'a mis, tout ensemble, autant d'application et d'intelligence à en examiner les procédés techniques. Et quiconque, dorénavant, voudra s'occuper de Fra Bartolommeo, sera tenu de s'appuyer sans cesse sur ce précieux ouvrage, illustré d'ailleurs avec une abondance et un goût admirables.

Ce n'est pas, cependant, que toutes les assertions du jeune auteur allemand puissent être tenues pour définitives, même en ce qui concerne l'authenticité des œuvres qu'il décrit. Je ne puis croire, par exemple, que le *Savonarole* du couvent de Saint-

Marc soit la première peinture de Fra Bartolommeo, ni même qu'il soit vraiment de sa main : car, non seulement l'exécution y est faible et inégale, ce qui semblerait indiquer plutôt la main d'un copiste, mais la conception, le modelé, la couleur, ne s'y accordent guère avec ce que nous savons par ailleurs du style du jeune élève de Cosimo Rosselli. Et, au contraire, je crois que M. Knapp se trompe en attribuant au seul Mariotto Albertinelli la conception et l'exécution du délicieux petit triptyque du musée Poldi-Pezzóli, daté de 1500, et qui, depuis le XVI[e] siècle, avait toujours porté le nom de Fra Bartolommeo. Il me paraît absolument certain, en tout cas, que l'*Annonciation*, peinte en grisaille sur les volets extérieurs du triptyque, est toute de la main du Frate : car elle ressemble d'aussi près que possible à l'*Annonciation*, également en grisaille, du petit diptyque des Offices. Les deux *Saintes* des volets intérieurs, à coup sûr, sont d'Albertinelli ; mais la *Vierge*, avec la grâce recueillie de son attitude, et l'adorable *bambino* à qui elle donne le sein, c'est encore à Fra Bartolommeo qu'en appartient l'idée ; et je jurerais que le pieux jeune homme était en train de mettre toute son âme à ce petit tableau lorsqu'une nouvelle crise de scrupules, ou peut-être de désespoir, est venue l'arracher décidément à la vie du monde [1]. Je ne

1. Car la vérité est que nous ne savons rien des motifs de la voca-

crois pas non plus que M. Knapp ait le droit de supprimer tout à fait de son catalogue de l'œuvre de Fra Bartolommeo, pour les attribuer à Albertinelli, des œuvres que les deux amis ont expressément signées de leurs deux noms, comme l'*Annonciation* du musée de Genève, où la *Vierge*, en particulier (bien qu'Albertinelli l'ait ensuite imitée dans son *Annonciation* de l'Académie de Florence), a tous les caractères des figures du Frate. Au reste, il y a peu de problèmes aussi délicats que celui de la répartition exacte, entre Fra Bartolommeo et Albertinelli, des œuvres exécutées dans l'atelier de Saint-Marc, pendant que les deux peintres y travaillaient en commun; et je crains que M. Knapp, dans cette partie de sa tâche, n'ait procédé un peu arbitrairement, faute de pouvoir fonder ses décisions sur des preuves solides. Mais ce n'est pas ici le lieu de discuter avec lui le détail de son livre; et si maints épisodes de la carrière artistique de Fra Bartolommeo restent encore à élucider, nous n'en avons pas moins devant nous, pour la première fois, une esquisse sérieuse et sûre de l'ensemble de cette carrière : pour la première fois, grâce à M. Knapp, nous sommes en état de nous rendre compte des diverses étapes du précieux voyage entrepris, sa vie durant, par le plus obéis-

tion religieuse de Fra Bartolommeo. La fable rapportée par Vasari, et, après lui, par tous les biographes du maître, est simplement absurde.

sant et le plus convaincu des disciples de Savonarole, à la recherche d'une beauté nouvelle.

II

Quatre grandes dates dominent ce que nous savons de la paisible et active carrière de Fra Bartolommeo. 1° En 1492, âgé de vingt ans, il quitte l'atelier de son maître Cosimo Rosselli, pour ouvrir lui-même un atelier, où, pendant huit ans, il travaille à diverses commandes, seul ou en collaboration avec son condisciple Mariotto Albertinelli. 2° En 1500, il se fait moine dominicain, et, après avoir achevé son noviciat à Prato, revient demeurer à Florence, au couvent de Saint-Marc. Là d'abord, il projette de renoncer complètement à la peinture; mais bientôt ses supérieurs lui enjoignent d'accepter la commande d'une *Vision de Saint Bernard*, pour l'église de la Badia, et, depuis lors, le frère de Saint-Marc ne cesse plus de peindre, dans l'atelier qu'on lui a permis d'installer au rez-de-chaussée du couvent. 3° En 1508, il fait un séjour de plusieurs mois à Venise, ce qui lui fournit l'occasion d'étudier, de s'approprier, et de rapporter à Florence, tout un ensemble de traditions et de procédés des peintres vénitiens. 4° Enfin, en 1514, un voyage à Rome, en lui révélant les grandes œuvres nouvelles de son compatriote Michel-Ange et de son

ami Raphaël (qui naguère a, lui-même, et très profondément, subi son influence), lui suggère le désir d'élargir sa manière, et nous vaut, pendant les trois années qui lui restent à vivre, l'importante série de ses derniers ouvrages.

Aussi tous ses biographes, et M. Knapp avec eux, ont-ils réparti l'histoire de son œuvre en quatre périodes que l'on pourrait appeler : la période de jeunesse (1492-1500), la période florentine (1504-1508), la période vénitienne (1508-1514) et la période romaine (1514-1517). Mais, d'abord, on doit prendre garde que les deux premières périodes, — très distinctes en apparence, puisqu'elles sont séparées l'une de l'autre par un intervalle de quatre années d'inaction, — sont cependant très difficiles à distinguer en fait, si l'on oublie la différence des dates pour ne considérer que le style même du peintre. Il y a telles œuvres de Fra Bartolommeo dont on serait très en peine de dire exactement si elles ont été peintes avant ou après l'entrée du maître dans la vie monastique : par exemple une petite *Sainte Famille* de la collection Herz, toute proche encore du diptyque de 1499. Au total, Fra Bartolommeo n'a eu vraiment qu'une seule manière depuis ses débuts dans la peinture jusqu'à son voyage de Venise, en 1508 : une manière moins libre et moins brillante, à coup sûr, que celle des chefs-d'œuvre de la période qui a suivi,

mais, peut-être, en revanche, d'une inspiration plus intime et d'une grâce plus pure. Quant aux influences qui ont contribué à produire cette manière, j'ai dit déjà comment M. Knapp, faute de connaître la doctrine artistique de Savonarole, avait négligé la plus importante d'entre elles; et peut-être a-t-il négligé aussi trop complètement celle du premier maître de Fra Bartolommeo, Cosimo Rosselli, que d'ailleurs tous les critiques d'à présent, je ne sais pourquoi, s'accordent à traiter avec un dédain fort immérité. Je suis convaincu, pour ma part, que le jeune Baccio a beaucoup appris de son premier maître. Il était déjà dans son atelier quand Rosselli, en 1486, peignait sa belle fresque de l'église San Ambrogio; et, si l'on veut chercher des modèles aux figures merveilleuses d'anges et de saints peintes, en 1499, par Bartolommeo dans son *Jugement dernier* du cimetière de Santa Maria Nuova (aujourd'hui recueilli, mais, hélas! à l'état de ruine, au musée des Offices), ce n'est que dans l'œuvre de Cosimo Rosselli qu'on les trouvera.

Les autres influences que l'on a cru découvrir dans les premières œuvres du Frate, celles de Léonard, du Pérugin, etc., me paraisssent, au contraire, n'avoir joué là qu'un rôle assez insignifiant; et, plutôt, je serais tenté de croire que c'est cette fresque du *Jugement dernier* de Santa Maria Nuova qui, avec l'étonnante lumière mystique qui en

rayonnait, a agi sur les aînés du maître, — de la même façon qu'elle a agi sur Raphaël, au point que celui-ci, après l'avoir pour ainsi dire copiée dans sa fresque de Pérouse, l'a ensuite imitée, avec son génie souverain, dans sa *Dispute du Saint-Sacrement*. Mais il y a encore une autre influence que M. Knapp a très heureusement notée, et qui se manifeste à nous, sans cesse plus vive d'année en année, dans la série des premières œuvres de Fra Bartolommeo : c'est, à savoir, l'influence de Schongauer, de Durer, et des graveurs allemands. Dans les œuvres postérieures à 1504, surtout, cette influence s'affirme et triomphe: de telle sorte que l'on ne peut s'empêcher de penser que, de 1500 à 1504, dans la solitude de sa cellule, Fra Bartolommeo a dû faire une étude approfondie de ces gravures allemandes qui commençaient alors à pénétrer en Italie, et que nous savons qu'il s'est, mainte fois, amusé à copier. Aussi bien n'a-t-on jamais assez dit la part prise par les moines, et notamment par ceux de l'ordre de Saint-Dominique, dans la transmission, d'un pays à l'autre, de l'œuvre des artistes et de leurs méthodes. Au couvent de Saint-Marc, en particulier, les moines allemands et flamands étaient nombreux; et c'était un jeune Allemand, Nicolas Schomberg, qui se trouvait prieur du couvent en 1506, lorsque Fra Bartolommeo y peignait sa *Vision de saint Bernard*. Comment ne pas supposer que ce

savant homme, et tels de ses compatriotes venus avec lui à Florence, non seulement ont communiqué au jeune moine les plus belles œuvres de l'art religieux d'au-delà des Alpes, mais l'ont, en outre, préparé à les comprendre, l'ont initié à ces traditions septentrionales de naïve et profonde intimité pieuse qui, aujourd'hui, nous font apparaître le *Noli me tangere* du Louvre, la *Vision de saint Bernard* de l'Académie de Florence, la fresque des *Disciples d'Emmaüs* du couvent de Saint-Marc, comme de beaux poèmes, ou plutôt encore de beaux chants musicaux : œuvres les moins florentines qu'ait produites Florence, maladroites et touchantes, tout imprégnées de rêveuse douceur et de mélancolie?

Et cette influence poétique, musicale, a toujours subsisté dans le cœur de Fra Bartolommeo, pendant que, tour à tour, la connaissance des chefs-d'œuvre de Venise et de ceux de Rome venait modifier sa main, transformer de fond en comble sa manière de peindre. Si le chef-d'œuvre de sa période vénitienne, l'*Extase des deux saintes* du musée de Lucques, nous ravit et nous émeut irrésistiblement, cette impression est due sans doute, en partie, au coloris merveilleux du tableau, à l'incomparable pureté de l'air et de la lumière dont il est inondé ; mais plus profondément encore nous sommes touchés du recueillement pieux que nous

sentons, sous cet emploi magistral des procédés vénitiens. Et, de la même façon, je dirais volontiers que c'est une émotion allemande, une émotion pareille à celle qui animait jadis les âmes ingénues de Lochner et de Schongauer, qui chante, pour nous, sous l'appareil un peu théâtral de la *Présentation au Temple* de Vienne, une des dernières peintures de Fra Bartolommeo. Jusque chez l'imitateur un peu empêtré de la manière romaine de Raphaël, nous reconnaissons l'auteur du diptyque des Offices, l'humble moine, l'élève fervent de Savonarole. Le cœur seul de Fra Bartolommeo, à travers les styles successifs où il s'est essayé tour à tour avec plus ou moins de bonheur, fait pour nous l'unité, comme il fait aussi la véritable beauté de son œuvre.

III

Je regrette de ne pas pouvoir encore, avant de prendre congé du livre de M. Knapp, signaler tout au moins quelques-uns des renseignements qu'il nous offre sur les peintures de Fra Bartolommeo qui se trouvent aujourd'hui conservées en France. Ces peintures sont au nombre de quatre[1]:

1. A moins que l'on parvienne à établir enfin l'existence, dans une collection de Pézenas, d'un *Saint Sébastien* de Fra Bartolommeo, dont nous parlent immanquablement tous les biographes et critiques du maître, mais que personne ne paraît avoir jamais vu.

trois sont au Louvre, le *Noli me tangere* (vers 1505), les *Fiançailles de sainte Catherine* (1511), et l'*Annonciation* (1515) ; la quatrième est l'admirable *Vierge de Carondelet* (1511), à la cathédrale de Besançon.

Malheureusement, ce dernier tableau est aujourd'hui dans un état désastreux : repeint avec un mauvais goût lamentable, et, en outre, amputé de sa partie supérieure, dont on peut voir un tronçon au musée de Stuttgart. Il a, du reste, été peint, en grande partie, par Mariotto Albertinelli, et seuls les deux saints debout, au premier plan, sont entièrement de la main du Frate. Mais M. Knapp affirme très justement, avec preuves à l'appui, que celui-ci a, lui-même, conçu et dessiné tous les détails de la composition, qui, jusque dans l'état présent du tableau, conserve une noblesse, une harmonie, une beauté merveilleuses. Avec les *Deux Saintes* de Lucques, c'est l'œuvre où Fra Bartolommeo a le mieux profité de ses leçons de Venise.

Quant aux trois tableaux du Louvre, M. Knapp nous indique, de la même façon, tous les dessins du Frate qui ont précédé et préparé leur exécution : admirables dessins, dont le moindre suffirait pour placer son auteur au premier rang des dessinateurs de l'Italie, et du monde entier. Les trois tableaux eux-mêmes, par contre, malgré de précieux mérites, ne peuvent guère compter parmi les chefs-d'œuvre

du pieux maître; et, notamment, *les Fiançailles de sainte Catherine* sont, à mon avis, un peu responsables de l'extrême difficulté qu'il y a, pour un Français, à apprécier jamais pleinement l'éminente valeur artistique de Fra Bartolommeo. Mais encore n'est-ce pas un motif pour que le catalogue de notre musée s'obstine, ainsi qu'il le fait, à refuser au Frate le plus agréable, peut-être, et à coup sûr le plus caractéristique, de ses trois tableaux : le *Noli me tangere* (attribué à Albertinelli), qui a dû être une des premières œuvres du jeune moine après son entrée en religion, et dont le Christ se retrouve dans la fresque des *Disciples d'Emmaüs*, tandis que la Madeleine nous fait voir des traits tout semblables à ceux de la Vierge dans *la Vision de saint Bernard*, à l'Académie.

III

DEUX GLOIRES NOUVELLES
DE L'ART FLORENTIN

I

BOTTICELLI

Il y avait à Florence, dans la seconde moitié du xve siècle, un honnête et consciencieux artisan nommé Sandro Filipepi, mais plus connu sous son surnom familier de « petit baril, » Botticelli. Fils d'un tanneur, il avait adjoint à l'atelier paternel, vers 1472, une *bottega* de peinture assez achalandée. Les Médicis l'employaient volontiers pour certains travaux de décoration; un pape florentin l'avait même chargé d'une commande au Vatican; et le conseil de fabrique de la cathédrale de Pise avait, un instant, songé à lui pour la continuation des fresques de Gozzoli au Campo Santo : mais le morceau qu'il avait soumis, par manière d'épreuve, avait été jugé peu satisfaisant. D'une façon générale, cependant, Sandro était estimé de ses confrères et du public : il l'était à l'égal de vingt autres maîtres, sans que

jamais certainement personne ait eu l'idée de découvrir en lui un génie supérieur à Benozzo Gozzoli et à Domenico Ghirlandajo, au bizarre et charmant Cosimo Rosselli. En 1516, six ans après sa mort, son nom était déjà si oublié qu'une de ses peintures les plus remarquables, la *Pallas au Centaure* du palais Pitti, était mentionnée, dans un inventaire des Médicis, sans nom d'auteur. Un demi-siècle plus tard, Vasari, naturellement, lui consacrait quelques pages dans ses *Vies des Peintres, Sculpteurs, et Architectes*, où il n'y avait pas si obscur petit ouvrier florentin qui ne figurât : mais il parlait surtout de ses farces d'atelier, et le seul de ses tableaux qu'il louât avec un enthousiasme sincère et passionné se trouvait être une *Assomption* (aujourd'hui à Londres), qui, de l'opinion à peu près unanime de la critique moderne, serait l'œuvre d'un autre peintre, Francesco Botticini. Au commencement du XVIIe siècle, lorsque le grand-duc Ferdinand Ier dressait une liste des peintres anciens dont les œuvres ne devaient pas sortir de Florence, il n'avait pas même l'idée d'y inclure Botticelli. Au XVIIIe siècle, l'excellent critique florentin Lanzi, assidu, lui aussi, à célébrer jusqu'aux plus insignifiants de ses compatriotes, ne trouvait à citer de « maître Sandro » que ses fresques de la Sixtine, et l'*Assomption* de Botticini. Et ce n'est pas que les peintures aujourd'hui les plus glorieuses de Botticelli aient échappé aux regards de ces connais-

seurs d'autrefois : elles étaient exposées, comme elles le sont encore, dans les palais et églises de Florence ; mais personne ne songeait à les y remarquer. Durant les trois premiers quarts du XIXe siècle, enfin, les travaux de l'histoire et de la critique avaient remis en lumière le nom et l'œuvre du vieux maître ; et Botticelli avait repris sa place dans l'estime publique, entre Ghirlandajo et Filippino Lippi, comme l'un des principaux représentants de la peinture florentine de la Renaissance.

Or voici que, brusquement, aux environs de 1870, une véritable révolution se produisit dans le classement et l'appréciation de ces maîtres florentins. S'élevant d'un seul coup non seulement au-dessus des Ghirlandajo et des Filippino, mais de Fra Bartolommeo, d'Andrea del Sarto, et bientôt de Raphaël lui-même, Botticelli devint brusquement le plus grand peintre de Florence, et de l'Italie tout entière. C'est lui seul, aujourd'hui, que l'on recherche et que l'on adore au Musée des Offices. Les photographies de ses tableaux se vendent, à elles seules, plus que celles de tous les autres tableaux de Florence ; et la petite salle qui contient sa *Naissance de Vénus* voit arriver, chaque matin, un troupeau de pèlerins des quatre coins du monde, infiniment plus recueillis et plus extasiés que ceux qui, à Dresde, se prosternent depuis un siècle devant la *Madone Sixtine*. Comme le dit très justement

M. Streeter [1], son nouveau biographe, « on peut affirmer sans exagération que, à l'heure présente, aucun autre artiste italien n'inspire autant d'intérêt que Botticelli. » Pas une revue d'art qui ne s'occupe de lui : sans compter une vingtaine au moins de critiques qui paraissent s'être exclusivement voués à l'étude de son œuvre. Et comme, à peu près vers le même temps, un changement de la mode a transporté sur les « primitifs » la sympathie de tout dilettante un peu délicat, on en est même arrivé, par une extraordinaire confusion d'idées et de dates, à incarner couramment la peinture « primitive » de l'Italie dans l'art de ce peintre de la fin du xve siècle, disciple de Savonarole, rival et imitateur de Léonard de Vinci !

Mais le plus curieux est de voir les arguments divers qu'emploient, dans leur désir de justifier cette gloire imprévue de Botticelli, ceux de ses admirateurs qui ne se bornent pas à la tenir pour admise, et à discuter simplement le plus ou moins d'authenticité de telle ou telle peinture. C'est ainsi que M. Streeter, qui semble avoir examiné de très près l'œuvre du maître florentin, manifeste sans cesse un embarras des plus amusants lorsqu'il se trouve amené à vouloir nous définir le mérite propre de cette œuvre, et les véritables causes de sa renommée. Car

(1) *Botticelli*, 1 vol. in-18 illustré, Londres, 1903.

on entend bien qu'il ne s'agit pas, pour lui, de nous expliquer seulement pourquoi Botticelli est un bon peintre, souvent fort intéressant malgré un talent inégal, et tout à fait digne de l'estime que professaient pour lui ses contemporains : il ne s'agit pas de nous montrer en quoi son œuvre diffère de celle des Ghirlandajo et des Cosimo Rosselli, par où elle les dépasse et par où elle leur reste inférieure : la situation présente de l'auteur du *Printemps* ne saurait plus comporter de telles comparaisons. Ce que M. Streeter se croit, en conscience, tenu de nous faire comprendre, c'est ce qui constitue la supériorité de Botticelli sur les plus grands maîtres de l'art italien, les Léonard et les Raphaël, puisque, de son aveu même, « il n'y a plus aujourd'hui en Italie aucun artiste qui inspire autant d'intérêt que Botticelli. » Et rien n'est plus curieux que son effort à s'acquitter de cette tâche, en vérité difficile.

Il reconnaît que Botticelli dessine assez mal. « Il est souvent inexact dans son dessin, avec une négligence singulière des proportions de ses figures. Celles-ci sont en général trop maigres pour leur hauteur ; leurs mains et leurs pieds sont presque toujours trop grands, et parfois la disproportion des mains les rend monstrueuses. » Le sens de la couleur est plus faible encore, chez lui ; son biographe est contraint d'admettre que, dans les plus célèbres de ses compositions (qui sont aussi, peut-

être, les seules à n'avoir pas été entièrement repeintes), le coloris est « d'une pâleur et d'une froideur » fâcheuses. « D'autres fois, quand il fait usage de tons plus vifs, ceux-ci échouent à se fondre en un effet général agréable. Les contrastes sont trop stridents, avec une minutie de nuances qui fait songer à de la mosaïque... Dans l'ensemble, on peut dire de son coloris qu'il est surchargé. » Et, vraiment, il faudrait aimer Botticelli d'une affection bien aveugle pour ne pas être choqué du mauvais goût de sa couleur, toutes les fois qu'il ne se borne pas, comme dans sa *Naissance de Vénus* ou dans son *Printemps*, à relever son dessin de quelques faibles teintes, bien « pâles » et bien « froides », hélas! — d'une pâleur glaciale. Quant à la composition, M. Streeter avoue que Botticelli est bien loin d'y avoir excellé. « Lorsqu'il se trouve traiter une scène dramatique, souvent il encombre ses premiers plans, d'où résulte une impression de désordre et de confusion... Inférieure à celle de Ghirlandajo, sa composition est bien surpassée par celle de Benozzo Gozzoli, de Filippo Lippi, et même d'autres artistes de moindre importance. » M. Streeter nous déclare, après cela, que « Botticelli n'a peut-être jamais été égalé comme peintre du mouvement. » Mais, plus tard, quand il étudie une à une les œuvres du maître, il ne peut s'empêcher de nous laisser entendre que les mouvements, chez lui, tout comme les cou-

leurs, passent sans cesse d'un excès d'agitation à un excès de rigidité. Et, du reste, comment pourrait-il admirer autant qu'il le dit le génie de mouvement d'un maître dont il nous affirme qu'il est toujours « abstrait, forcé, compliqué, absolument dépourvu de simplicité »?

Dessinateur incorrect, mauvais coloriste, inférieur aux plus médiocres de ses contemporains pour la composition, et, d'une façon générale, « absolument dépourvu de simplicité », — le moins simple à coup sûr et le plus artificiel de tous les peintres italiens, — Botticelli a-t-il du moins le mérite d'avoir su exprimer l'âme de son époque? « Entre les deux grands courants intellectuels de la Renaissance, nous dit M. Streeter, Botticelli reste irrésolu. Ne se livrant tout à fait à aucun des deux, nous sentons qu'il n'a saisi la pleine signification ni de l'un de l'autre. Jamais il n'atteint à une véritable compréhension de l'antique. La synthèse de la pensée classique et la sérénité de l'art classique lui échappent totalement. Et jamais, d'autre part, sauf dans une ou deux de ses dernières peintures, il ne s'élève à une expression réelle de la foi et du sentiment chrétiens. » Ici encore l'auteur anglais, pour justifier son héros, se voit forcé de recourir à d'étranges subtilités. Le « charme évasif » de l'art de Botticelli consisterait, suivant lui, dans « sa tendance à insister sur l'aspect négatif (plutôt que sur

l'aspect positif) des deux idéals opposés dont il s'inspire. » Partout, dans son œuvre, dans ses Vénus comme dans ses Madones, « nous avons l'impression d'un manque, entraînant avec lui un sentiment d'ineffable mélancolie. » Ses Vénus comme ses Madones « sont de grands refus, les unes ayant manqué la terre, les autres le ciel. » Comprenne qui pourra, à moins que cela ne signifie simplement que ces œuvres manquées évoquent en nous, avec « un sentiment d'ineffable mélancolie », le regret de l'idéal qu'elles ne parviennent pas à atteindre !

Où donc devons-nous chercher la véritable supériorité de Botticelli sur tous les autres artistes italiens? C'est uniquement, d'après M. Streeter, dans son merveilleux génie de « décoration ». Botticelli, à l'en croire, aurait été « le premier peintre qui a apprécié son art plutôt pour ce qu'est cet art lui-même que pour ce qu'il est capable de représenter ». En d'autres termes, le maître du *Printemps* aurait été le premier à se servir de la peinture non point pour reproduire, ni pour créer, des formes vivantes, mais pour agencer, dans un ensemble harmonieux, de belles lignes d'un rythme expressif. Botticelli aurait été, à ce compte, quelque chose comme un musicien de la peinture. Lui seul se serait consciemment proposé l'idéal que nous prêtons volontiers aux sculpteurs du Parthénon, ou encore à

l'incomparable poète du *Parnasse* du Louvre. « Développant les ressources de son art en vue d'un effet purement esthétique, il n'a voulu chercher qu'une beauté abstraite, en dehors de toute figuration réelle comme de toute signification spirituelle ou morale. » Et, sans doute, si vraiment Botticelli avait visé à cela, nous aurions aujourd'hui à lui en savoir gré, quelle que fût notre opinion sur la manière dont il a réussi dans son entreprise. Mais pouvons-nous, je le demande, prendre au sérieux un seul instant l'agréable hypothèse de M. Streeter ? Lui-même nous dit que tantôt Botticelli « s'élève à une extase de ferveur religieuse », que, d'autres fois, « il nous apparaît un moraliste et un satiriste », et, d'autres fois encore, « un parfait courtisan » ; que, dans ses fresques de Rome et dans ses *Adorations des Mages*, il introduit une foule de portraits d'une vérité humaine à la fois savante et profonde ; qu'il s'intéresse constamment « au mystère de la vie humaine » ; et que, d'autre part, il est inférieur pour la composition à la plupart de ses contemporains. Qu'est-ce qu'un décorateur qui ne sait pas composer ? Et comment un musicien de la ligne abstraite peut-il être, en même temps, un habile portraitiste, « s'intéressant aux plus sombres problèmes de la vie humaine » ? Mais surtout, comment M. Streeter, pour porter un tel jugement sur Botticelli, peut-il éliminer de son

champ d'observation les trois quarts de l'œuvre du vieux peintre, depuis l'*Holopherne* de 1470 jusqu'à la *Pietà* de Munich, jusqu'à ces *Scènes de la vie de Saint Zénobie* où le souci d'une reproduction exacte et minutieuse des faits finit par aboutir au réalisme le plus prosaïque? Deux ou trois *tondi* religieux, le *Magnificat,* la *Vierge à la Grenade*, la petite *Vierge* du musée Poldi-Pezzoli, et les quatre compositions mythologiques du maître, le *Printemps*, la *Naissance de Vénus*, la *Pallas*, le *Mars et Vénus* de Londres : c'est seulement dans ces quelques morceaux qu'on peut, à la rigueur, imaginer que Botticelli se soit départi du soin scrupuleux avec lequel, dans tout le reste de son œuvre, il s'est toujours servi de son art non comme d'une fin en soi, mais comme d'un moyen pour rendre jusqu'aux détails les plus insignifiants de la réalité.

L'hypothèse de M. Streeter repose-t-elle, du moins, sur un seul argument autre que l'impression personnelle du critique anglais? Elle aurait pour elle, d'après son auteur, ce fait significatif, que l'on n'est point parvenu à découvrir exactement, dans les poèmes de Laurent de Médicis et de Politien, des textes qui aient pu servir de programme aux peintures allégoriques de Botticelli. Et cependant un passage que cite M. Streeter de la *Giostra* de Luca Pulci nous offre une ressemblance bien frap-

pante avec le *Mars et Vénus* de la National Gallery. Pour la *Naissance de Vénus* et le *Printemps*, en vérité, aucun des poèmes proposés jusqu'ici ne paraît avoir directement servi de source à l'artiste : mais c'est que nous sommes aujourd'hui bien empêchés de connaître les sources où s'inspiraient les peintres anciens. Il y a, au Musée des Offices, tout proche de la *Naissance de Vénus*, une délicieuse petite allégorie de Giovanni Bellini dont le sujet même était matière à d'innombrables discussions entre les critiques, jusqu'au jour, très récent, où l'un des plus savants et le plus ingénieux d'entre eux, M. Georges Ludwig, a découvert à la Bibliothèque Nationale un vieux poème français dont la tableau de Bellini s'est trouvé être l'illustration absolument littérale. Qui sait si Botticelli n'a pas exécuté ses allégories sur commande, et ne s'est pas borné à y figurer, trait pour trait, le rêve subtil de quelque courtisan de Laurent le Magnifique ? Supposition infiniment plus probable que celle de M. Streeter, pour peu qu'on réfléchisse aux habitudes artistiques des ouvriers de la Renaissance : mais nous possédons en outre un document qui la rend tout à fait certaine, et que M. Streeter lui-même n'a pu s'empêcher de nous signaler. C'est un extrait du *Libro di Pittura* d'Alberti, développant, dans les termes que voici, le sujet d'un tableau qu'aurait peint jadis le fameux Apelle :

Il y avait une fois un homme qui avait de très longues oreilles, et près de lui se tenaient deux femmes, l'Ignorance et la Méfiance. Devant son tribunal apparaissait une autre femme, la Calomnie, qui était très belle, mais dont le visage respirait l'intrigue. Dans une de ses mains elle tenait une torche enflammée, de l'autre elle traînait, par les cheveux, un jeune homme qui élevait des mains suppliantes. Elle était guidée par un homme pâle, de mine hideuse et d'aspect cruel, et le nom de cet homme était Rancune ou Envie. La Calomnie était, en outre, accompagnée de deux servantes qui la couvraient d'ornements; et leurs noms étaient Hypocrisie et Ruse. Plus loin se tenait le Remords, une femme vêtue d'un manteau sombre, et convulsée de désespoir. Et près de cette dernière se montrait la Vérité, modeste et pleine de réserve.

Or, Botticelli s'est inspiré de ce passage d'Alberti pour peindre un de ses tableaux les plus fameux, la *Calomnie* du Musée des Offices; et il a reproduit si fidèlement le texte de son auteur qu'il n'a pas même changé le moindre détail des attitudes des personnages, ni de leur disposition, à tel point que ces personnages, debout l'un près de l'autre en des poses discordantes, semblent être des acteurs occupés à répéter, côte à côte, des rôles dont il est impossible de comprendre le sens. Et, de même, dans ses petites scènes de la *Vie de Saint Zénobie* (au Musée de Dresde et dans une collection particulière anglaise), le peintre a suivi de si près la



BOTTICELLI (v. 1490)

LA CALOMNIE

(Florence, Musée des Offices.)

chronique florentine qu'il n'y a pas un seul mouvement des figures qui ne soit évidemment destiné à en traduire quelque particularité, importante ou non. De même encore, les dessins de Botticelli pour orner un manuscrit du poème de Dante sont, comme l'on sait, exécutés dans un esprit d'illustration si servile et si minutieux que, à force d'exactitude littérale, ils échouent à évoquer pour nous la vision du poète. Tout cela ne suffit-il pas à prouver que Botticelli, comme du reste la plupart des peintres de son temps, mais plus strictement encore, peut-être, que beaucoup d'entre eux, a été toute sa vie un illustrateur, assidu à reproduire, mot pour mot, les documents écrits dont il s'inspirait ? Et que reste-t-il, après cela, de son prétendu génie de pure musique linéaire ?

Non, ce n'est pas à ce génie-là que Botticelli doit d'être devenu, depuis trente ans, le plus aimé et le plus admiré des peintres italiens. Il le doit surtout, je crois, à un type de figure particulier qu'il a peint durant une certaine période de sa vie, et qui s'est trouvé, par hasard, coïncider avec un idéal particulier de beauté féminine aujourd'hui à la mode. Ce qui nous plaît aujourd'hui chez lui, ce qui nous force malgré nous à subir le charme de sa *Naissance de Vénus* et de son *Printemps*, c'est que, dans ces peintures d'une invention banale et d'un art souvent médiocre, les personnages ont les

mêmes traits allongés, les mêmes grands yeux sensuels et mélancoliques, qui nous séduisent dans l'œuvre des peintres anglais, depuis Gainsborough jusqu'à Rossetti. Par un hasard singulier, et qui est peut-être résulté simplement de la rencontre d'un modèle, un jour, dans une rue de Florence, Botticelli a créé dans l'art, dès la fin du *Quattrocento*, un idéal de beauté féminine qui, quatre siècles plus tard, devait supplanter dans nos cœurs l'idéal plus matériel des maîtres classiques. Là est, je crois, son principal mérite : mais c'est un mérite tout à fait indépendant de la valeur artistique de sa peinture ; et l'on se trompera toujours à vouloir expliquer par des considérations de critique d'art un attrait où l'art joue moins de rôle que l'imagination et les sens. De l'aveu des plus fervents de ses admirateurs, l'œuvre de Botticelli paraît plus belle en photographie que quand on l'approche directement : n'est-ce pas assez dire que les qualités du peintre ne sont pas ce qui, chez lui, nous touche le plus ?

Des qualités de peintre, Botticelli en avait cependant, et de très réelles, et qui seront pour nous très intéressantes à étudier lorsque nous aurons enfin cessé d'être hypnotisés, comme nous le sommes encore, par le pâle regard immobile de la Primavera. Nous nous apercevrons alors que, loin d'être parmi son temps l'exception pro-

digieuse que veulent voir en lui ses derniers biographes, le vieux maître a été, au contraire, le représentant le plus typique de l'art de sa patrie, durant la période indécise et trouble où il a vécu. Aucun autre n'a plus docilement subi les influences diverses, et souvent opposées, qui, de 1450 à 1490, ont condamné les artistes florentins à une série incessante de stériles efforts et de tâtonnements douloureux. Aucun autre n'a plus évidemment passé toute sa vie à chercher ce qu'il devait faire, à hésiter non seulement entre des inspirations différentes, mais entre des manières différentes de se servir du métier qu'il avait en main. La carrière de Botticelli, telle que nous la révèlent ses œuvres quand on les examine suivant l'ordre de leurs dates, est, à coup sûr, une des mieux faites pour nous renseigner sur l'état fâcheux d'inquiétude esthétique qu'une invasion trop soudaine de l'humanisme a produit, durant un demi-siècle, dans la ville des Médicis : état qui aurait abouti, sans doute, à une décadence irrémédiable de l'art florentin, si la forte voix d'un prophète n'était venue ranimer dans les cœurs, — pour quelques années du moins, — l'ancien idéal des Giotto et des Angelico. Il y a eu là, en fait, sous la domination trop vantée de Laurent le Magnifique, une *décadence* tout aussi caractérisée que celle dont, trente ans plus tard, le retour définitif des Médicis a donné le signal ;

et de cette décadence personne ne nous fournit une image plus touchante que le peintre du *Magnificat* et de la *Calomnie*.

Je dois ajouter que, pour l'intelligence du développement artistique de Botticelli, l'ouvrage de M. Streeter aura de quoi fournir aux futurs historiens une foule d'indications ingénieuses et de données précises. Avec une conscience et un soin des plus méritoires, l'écrivain anglais a essayé de classer à leurs dates toutes les peintures du maître, au lieu de se borner à les considérer d'après le genre de leurs sujets. Et cependant, même à ce point de vue, je crains que son savant travail n'ait pas toute l'autorité qu'il aurait pu avoir : car, si M. Streeter a très habilement fixé les dates probables de celles des peintures de Botticelli qu'il a étudiées, il a, d'autre part, volontairement négligé d'étudier et même de mentionner toute une série de peintures du maître; et cela, simplement, pour se conformer à l'hypothèse fantaisiste d'un de ses confrères, qui, tout compte fait, est bien loin de l'égaler en patience d'observation et en sûreté de jugement critique.

Ce confrère, M. Bernard Berenson, s'est avisé, il y a quelques années, de détacher de l'œuvre de Botticelli une trentaine de morceaux, pour les attribuer à un peintre inconnu qu'il a désigné du nom

poétique d'Amico di Sandro. Et, certes, on ne saurait méconnaître que bon nombre de ces morceaux ne proviennent pas entièrement de la main de Botticelli : celui-ci, comme tous les peintres anciens, avait une *bottega*, où de nombreux apprentis l'aidaient à exécuter les commandes dont on le chargeait. A côté d'œuvres qu'il a peintes lui-même (c'est-à-dire à l'exécution desquelles il a pris la part principale), il y en a d'autres dont il a simplement dessiné l'esquisse, laissant le reste du travail à ses apprentis. C'est ce que, de tout temps, les catalogues ont admis, et qui a fait que certaines œuvres de Botticelli, comme d'autres de Raphaël, de Dürer, ou de Rubens, ont été désignées sous le nom de « travail d'école », ou « travail d'atelier ». Mais M. Berenson, plus hardi, a prétendu réunir sous un même nom des œuvres qui, pour être toutes sorties d'un même atelier, n'en sont pas moins très différentes de facture et de style. Il a attribué en bloc à son Amico di Sandro des pièces d'un réalisme très vigoureux et très serré, qui pourraient bien être de la main même de Botticelli, comme le portrait du musée de Bergame ou un *Portrait de jeune homme* du Louvre, et des pièces d'une exécution infiniment plus molle, des coffres de mariage, des allégories, où doivent avoir collaboré plusieurs apprentis. L'entreprise était hardie, j'admets qu'elle valait la peine d'être discutée :

mais un biographe sérieux de Botticelli n'avait pas le droit de l'adopter aveuglément, ainsi que l'a fait M. Streeter. Il n'avait pas le droit de passer tout à fait sous silence la série des peintures assignées par M. Berenson à son Amico, tandis qu'il consacrait tout un chapitre aux collaborateurs de Sandro. Sans l'invention malencontreuse de ce fantastique Amico, combien le livre du biographe anglais aurait pu nous offrir une image plus complète et plus instructive de l'évolution artistique de Botticelli !

J'ai dit déjà ce qui me paraît avoir été le caractère principal de cette évolution : un tâtonnement sans fin, l'effort incessant d'un habile ouvrier, mais flâneur, rêvasseur, avec une âme inquiète et toujours mécontente, pour découvrir la voie la meilleure à suivre parmi des voies opposées. Né vers 1445, Botticelli a d'abord été l'élève de Filippo Lippi, pendant que celui-ci travaillait à ses fresques de Prato. Il a appris de son premier maître un réalisme encore pénétré d'un certain sentiment religieux, dépouillant déjà de toute poésie la légende sacrée, mais s'efforçant au moins de lui garder un reste d'intimité familière et de recueillement. Et comme Sandro avait en lui un très vif instinct de grâce féminine, tout de suite il a su l'appliquer, heureusement, à affiner le style pesant et bourgeois

de Fra Filippo. Une *Vierge* du Musée de Naples nous offre le précieux témoignage de cette manière juvénile : un travail d'écolier, à peine un peu plus qu'une copie du maître, et pourtant tout imprégnée d'un charme nouveau. Mais, en 1468, le vieux Lippi ayant quitté Prato pour Spolète, son élève revient à Florence, et y entre dans l'atelier des frères Pollaiuoli. Ceux-là, sculpteurs plus que peintres, et artisans sans intelligence, ne voient rien au monde que des muscles et des os; sujets religieux ou profanes, tout ne leur est que prétexte à des anatomies d'un naturalisme grossier. Et voilà Botticelli condamné à les imiter ! Dans une *Vierge au Buisson de Roses* du Musée des Offices, il tente bien encore d'allier à leur sécheresse un peu de la douceur de son premier maître ; mais il n'y a plus trace de cette douceur dans sa *Fortezza*, dans son *Holopherne*, dans un vilain *Saint Sébastien* du Musée de Berlin. Le jeune peintre s'évertue à mettre dans ses tableaux une fausse vigueur, la plus contraire qui soit à sa nature propre; et, toute sa vie, désormais, il conservera une trace de la fâcheuse influence exercée sur lui par ce séjour dans l'atelier des Pollaiuoli. Sans compter que, vers le même temps, il subit une influence non moins fâcheuse : celle des beaux esprits de la cour des Médicis qui, sous prétexte d'humanisme, substituent à sa foi naïve d'homme du peuple un mélange

confus de scepticisme et de sensualité. C'est alors qu'il peint son *Printemps*, le *Mars et Vénus* de Londres, œuvres d'une inspiration bien pauvre et bien pénible, relevées seulement par la grâce lascive de quelques visages. Puis, vers 1475, l'exemple de son confrère Ghirlandajo le ramène dans une voie plus proche de celle qu'il a suivie, jadis, aux côtés de Lippi. Il essaie de tempérer son naturalisme d'une familiarité souriante et populaire ; et Ghirlandajo lui apprend aussi à se servir de la peinture pour raconter des histoires, pour disposer autour de la Vierge et de l'Enfant une foule de personnages divers, en costumes de son temps. C'est encore le raconteur d'histoires, l'imitateur de Ghirlandajo, qui, en 1482, s'en va peindre à Rome les fresques de la Sixtine. Et là, bientôt, une influence nouvelle commence à agir sur lui. Il aperçoit un idéal de beauté calme et sereine, consistant dans un groupement équilibré de nobles attitudes. Revenu à Florence, cinq ou six ans il s'efforce à mettre dans son œuvre la sérénité antique : il s'y efforce dans sa *Naissance de Vénus*, dans sa *Vierge* de Berlin, dans sa grande *Vierge* de l'Académie de Florence, et encore dans sa *Vierge à la Grenade*, un de ses chefs-d'œuvre. Mais ici, déjà, les souvenirs rapportés de Rome ne sont plus seuls en jeu. Botticelli s'est lié avec un élève de Verrocchio, Léonard de Vinci, et, de jour en jour, il se laisse aller davan-

tage à imiter le style de celui-ci, ses expressions étranges, ses gestes insinuants, le lointain mystérieux de ses paysages.

Ainsi il va d'une manière à l'autre, toujours inquiet et ne sachant que faire, lorsque, en 1491, il entend la grande voix de Savonarole. Avec des images infiniment plus vivantes et plus belles que les pédantesques subtilités des Marcile Ficin et des Politien, le moine ferrarais lui fait honte des ridicules niaiseries qui, naguère, ont remplacé dans son cœur la ferveur créatrice de la foi chrétienne. Il lui fait honte aussi de l'art pénible, disparate, inutile, où il a dépensé trente ans de sa vie. « En quoi consiste la beauté ? lui demande-t-il. Dans la couleur? Non. Dans la forme ? Non. La beauté résulte d'une correspondance entre les formes et les couleurs ; mais la vraie source de la beauté des choses est la lumière qui se dégage d'elles, et il n'y a point de lumière plus parfaite que celle qui émane de l'âme. Harmonie et lumière, c'est toute la beauté, et c'est dans ton âme seulement que tu en trouveras le secret ! » Tous les chroniqueurs anciens s'accordent à nous dire combien fut profonde et décisive, sur Botticelli, l'impression de ces discours, qui, en effet, semblaient s'adresser directement à lui, et lui signifier, en des termes formels, la cause de l'inquiétude incessante dont il était travaillé. Aussitôt, saisi de honte, il résolut d'oublier ses

anciennes erreurs, pour s'efforcer de mettre dans son art « l'harmonie » et « la lumière » qui, en effet, y manquaient. Mais, hélas ! l'heure de la clairvoyance lui venait trop tard. Il avait trop longtemps dédaigné de chercher la beauté dans son âme : maintenant encore, il ne parvenait pas à la chercher là.

Et ce n'est qu'au terme de sa carrière, sous l'influence évidente de Fra Angelico, qu'il est enfin parvenu à réaliser, au moins en partie, cet idéal de beauté chrétienne que, depuis dix ans, il s'obstinait à poursuivre. Sa *Nativité* de la National Gallery, peinte en 1500, n'est pas seulement son chef-d'œuvre : c'est encore une des œuvres les plus pieuses de toute la peinture italienne. Auprès de la Vierge, agenouillée devant son fils en une attitude inoubliable de tendre respect, le bœuf et l'âne adorent doucement l'enfant nouveau-né. Des anges chantent sur le toit de la crèche. D'autres anges, au haut des airs, dansent une ronde en se tenant par la main, la même ronde qu'ils dansaient déjà dans le grand *Couronnement de la Vierge* de l'Académie de Florence, peint trois ou quatre années auparavant : mais combien plus pure, ici, plus légère, plus céleste ! Et ce sont encore des anges qui, sur le devant du tableau, accueillent dans leurs bras les pèlerins, au seuil du monde nouveau que Dieu a daigné créer de son propre sang. Tout n'est plus que chant et prière : l'art surnaturel du moine de



BOTTICELLI (1500)

LA NATIVITÉ

(Londres, National Gallery.)

Saint-Marc a enfin ouvert les yeux et le cœur du vieux Sandro à cette poésie que, depuis l'enfance, il a toujours désirée sans pouvoir l'atteindre.

Mais, avec toute sa poésie, l'œuvre est profondément triste, d'une tristesse sombre et tragique ; et l'étoile de Béthléem ne parvient pas à y dissiper l'angoissante désolation de la nuit d'hiver. Était-ce sur lui-même, ou sur le monde, que pleurait Botticelli en peignant son dernier tableau? S'affligeait-il de l'avènement désormais inévitable de cette barbarie que jadis, à la cour du Magnifique, des pédants lui avaient vantée comme une renaissance, un retour de l'humanité au fabuleux âge d'or? Ou bien se rendait-il compte qu'il avait lui-même manqué sa vie, et que, désormais, il n'avait plus ni l'énergie, ni la fraîcheur, nécessaires pour chercher la beauté là où il savait maintenant qu'elle était, là où l'avait trouvée si aisément, si joyeusement, jadis, l'homme merveilleux qu'à présent il s'efforçait d'imiter? Nous savons du moins que, après ce tableau, il n'en peignit plus d'autre; et Vasari nous le montre cheminant avec deux béquilles, par les rues de Florence, vieux, malade, usé, prématurément « désutile ».

II

VERROCCHIO

I

Deux biographies nouvelles de Verrocchio viennent d'être publiées presque simultanément : l'une anglaise, par Mlle Maud Cruttwell, l'autre française, par M. Marcel Reymond [1]. Toutes deux sont des ouvrages excellents, d'une science très sûre et du goût critique le plus délicat : avec cela, illustrées excellemment. Et toutes deux nous sont d'autant mieux venues que le sujet qu'elles traitent, ce que l'on pourrait appeler « le Cas Verrocchio », est peut-être le problème le plus curieux de toute l'histoire de l'art florentin de la Renaissance.

Andrea Verrocchio était, comme l'on sait, un très habile orfèvre de Florence, qui, vers l'âge de trente ans, avait joint à sa boutique d'orfèvre un important atelier de sculpture et de peinture. Ses

1. *Verrocchio,* par Mlle Maud Cruttwell, un vol. in-8, illustré. Londres, 1905. — *Verrocchio,* par M. Marcel Reymond, un vol. in-18, illustré, de la collection des *Maîtres de l'art.* Paris, librairie de l'Art ancien et moderne, 1906.

contemporains, tout en appréciant sa conscience d'artisan et l'adresse singulière de sa main, le tenaient pour un artiste médiocre, sans grande inspiration, et mettant toujours dans son œuvre personnelle, suivant l'expression de Vasari, « quelque chose de dur et de crû » qui empêchait qu'on pût le comparer non seulement à son prédécesseur Donatello, mais à ses confrères Luca della Robia, Antonio Rossellino, ou Desiderio de Settignano. On racontait notamment que, s'étant essayéà la peinture, il avait dû y renoncer presque aussitôt, en découvrant combien le travail de ses élèves était supérieur au sien, et que, désormais, c'est à ses élèves ou assistants qu'il avait confié l'exécution de toutes les peintures dont on l'avait chargé. Et la tradition voulait que, même en sculpture, ses élèves eussent pris plus de part que lui à l'exécution de ses œuvres les plus célèbres, telles que le superbe *Colleone* de Venise. En fait, d'ailleurs, les rares ouvrages qui portaient son nom répondaient assez exactement à cette idée, qu'avaient eue de lui ses contemporains, et que nous avaient transmise les historiens des générations suivantes : le tableau du *Baptême du Christ*, les groupes sculptés de la *Tombe de Tornabuoni* et du *Monument Forteguerra*, *l'Incrédulité de saint Thomas* d'Or San Michele, joignaient bien, effectivement, à de remarquables qualités de conscience professionnelle ce

« quelque chose de dur et de crû » dont parlait Vasari; et, d'autre part, les deux tombeaux et le *lavabo* de l'église Saint-Laurent, le *David* et l'*Enfant au dauphin* du Palais Vieux, *la Décollation de saint Jean-Baptiste* du Baptistère, apparaissaient l'œuvre d'un savant et vigoureux orfèvre, aussi maître de tous les secrets de la ciselure qu'il était, au total, lourd et prosaïque dans ses tentatives plus ambitieuses de sculpteur ou de peintre.

Mais la critique moderne, entre autres innovations, a changé tout cela. On s'est aperçu tout à coup que les contemporains de Verrocchio s'étaient entièrement trompés sur son compte, et que cet honnête orfèvre avait été, en réalité, l'un des peintres et des sculpteurs les plus originaux de la Renaissance. Contrairement au témoignage de Vasari et des vieux biographes, on a déclaré que Verrocchio, loin de renoncer à la peinture après son *Baptême du Christ*, avait continué toute sa vie à peindre des chefs-d'œuvre. Les ouvrages que lui attribuait la tradition, la *Tombe Tornabuoni*, le *Monument Forteguerra*, on les lui a définitivement retirés, pour lui accorder, en échange, une série de statues et de tableaux d'une insigne beauté. En un mot, Verrocchio, depuis une cinquantaine d'années, a été, si je puis dire, entièrement « remis à neuf » : et les livres de Mlle Cruttwell et de M. Reymond, venant après les travaux de Morelli, de M. Bode, et

d'autres savants et intrépides redresseurs de torts, achèvent de substituer à l'image ancienne du consciencieux artisan et patron d'atelier celle d'un maître de génie, à la fois artiste et philosophe, poète et penseur, affranchissant l'art italien de toute servitude religieuse, pour l'employer à la réalisation parfaite d'un idéal, tout moderne, de beauté « laïque ».

J'ajouterai que, par une coïncidence qui donne plus d'autorité encore à leurs affirmations, les deux nouveaux biographes de Verrocchio s'accordent à peu près pleinement dans la liste des œuvres sculptées et peintes qu'ils assignent au maître florentin. En sculpture, tous deux lui attribuent le fameux buste de *Femme aux fleurs* du Bargello, et une série d'autres bustes épars dans des collections particulières; toutes deux s'accordent à lui attribuer — et, je crois, très justement, — une *Résurrection* en terre cuite, conservée dans une cour de la vieille *Villa* des Médicis, à Careggi; et Mlle Cruttwell ne diffère de M. Reymond qu'en voulant reconnaître aussi la main de Verrochio dans un relief en stuc du musée de South-Kensington, *la Discorde*, que le critique français juge très belle, mais un peu « encombrée » et trop anatomique. En peinture, les deux biographes s'unissent pour prêter à Verrocchio la belle *Annonciation* du musée des Offices, le mystérieux *Portrait de femme* de la galerie

Liechtenstein, et cette *Vierge* de la cathédrale de Pistoie, où Verrocchio, si vraiment il l'a peinte, a montré qu'il savait parfaitement imiter la manière de son élève Lorenzo di Credi. M. Reymond, cependant, ici, a été plus hardi que Mlle Cruttwell, en mettant au compte de Verrocchio une autre *Vierge* encore, la *Vierge à l'œillet* de Munich, qui, au premier abord, semble toute inspirée du style de Léonard, et qui, si elle est en effet de Verrocchio, achève de nous faire apparaître celui-ci comme le plus étonnant précurseur que nous connaissions.

Ainsi, sauf pour quelques points de détail, M. Reymond et Mlle Cruttwell sont d'accord sur le choix des œuvres qui doivent appartenir à Verrocchio. Mais les opinions des deux biographes sur les mérites de ces œuvres et sur le caractère du génie de Verrocchio révèlent, au contraire, un désaccord à à peu près incessant : nous forçant à nous rappeler, une fois de plus, que l'histoire et la critique, même les plus savantes, laissent toujours une certaine part à la diversité des impressions personnelles.

Pour Mlle Cruttwell, par exemple, « le trait le plus caractéristique de l'art de Verrocchio est la force, exprimée non seulement par les formes vigoureuses et l'énergie de ses figures, mais par la puissance sévère de son ornementation, la vitalité de ses contours, l'acuité de sa touche ». Pour

M. Reymond, le trait le plus caractéristique de l'art de Verrocchio est « la tendresse ». « Spiritualiste comme Donatello, Verrochio est moins énergique que lui, mais il est plus tendre... Il recherche tout ce qui représente les idées les plus gracieuses. Passionné pour le charme naïf de l'enfance, pour la grâce de l'adolescence, pour la beauté de la femme, partout il met un sourire. » Et, pareillement, tandis que Mlle Cruttwell nous présente Verrocchio comme « ayant reçu de Léonard plus qu'il ne lui a donné », M. Reymond cite une phrase toute semblable de feu Eugène Müntz, et ajoute que Müntz, « aujourd'hui, sans doute, ne trouverait plus personne pour le suivre ».

Analysant, avec sa finesse et son ingéniosité ordinaires, le *Baptême du Christ* de l'Académie, M. Reymond constate que « la tête de l'ange de gauche est si différente, par son exécution, des autres parties du tableau, qu'il est impossible de ne pas en être surpris ». Il affirme « qu'on ne trouve rien de pareil, ni dans le saint Jean, ni dans le Christ, ni dans l'ange de droite », et que le progrès de la technique et du modelé est considérable, « par comparaison avec les autres parties du tableau ». Ecoutons à présent Mlle Cruttwell : « Si l'on examine les formes, la disposition des draperies, et l'ensemble de la technique, on reconnaîtra avec toute évidence que les deux anges sont de la même

main. Les ombres dans les deux figures, le modelé des chairs, la chevelure, les yeux et les sourcils, tout est traité absolument de la même façon ; et personne ne songerait à établir une différence entre ces deux anges, si la trop célèbre anecdote de Vasari ne venait pas suggérer une idée préconçue. »

Même opposition entre les vues des deux biographes au sujet de cette *Annonciation* des Offices, que tous deux considèrent comme l'une des œuvres les plus authentiques de Verrocchio. Pour Mlle Cruttwell, ce tableau est mal composé : « Les deux figures sont trop séparées, sans aucun lien entre elles. Il n'y a aucune centralisation dans le groupement ; le panneau gagnerait à être partagé en deux figures isolées. » D'après M. Reymond, Verrocchio, « par une merveilleuse intuition d'artiste, a compris quel effet saisissant pouvait résulter du fait de la distance établie entre les deux personnages ; seul de tous les maîtres qui ont traité le motif de l'*Annonciation,* il a vu que ce devait être un *motif en largeur*, et que rien ne pouvait mieux marquer le respect de l'ange que de le placer très loin de la Vierge, comme s'il trouvait peu respectueux de s'approcher d'elle ». Après quoi, M. Reymond s'étonne que quelqu'un ait pu avoir l'idée d'attribuer à Léonard la petite *Annonciation* du Louvre, « œuvre de faible valeur », dont la composition, au contraire de celle du tableau de Florence, est « un

contre-sens » ; mais Mlle Cruttwell, qui tient cette petite *Annonciation* pour un chef-d'œuvre de Léonard, la déclare conçue admirablement, et « affranchie des erreurs de composition qui se remarquent dans le tableau de Verrocchio ». Les deux biographes notent ensuite que le meuble peint auprès de la Vierge, dans ce dernier tableau, ressemble fort à l'un des tombeaux exécutés par Verrocchio à Saint-Laurent de Florence. Mais tandis que Mlle Cruttwell ajoute que cette ressemblance « ne doit nullement être considérée comme un argument en faveur de l'attribution du tableau à Verrocchio », M. Reymond reconnaît en elle « un argument nouveau en faveur de l'attribution du tableau à Verrocchio », et n'hésite pas à dire que, en mettant dans son œuvre cette imitation du tombeau de Pierre de Médicis, « c'est comme si Verrocchio avait signé sa peinture ».

Il serait intéressant de poursuivre jusqu'au bout cette comparaison des deux ouvrages, et de soumettre à l'appréciation des connaisseurs la divergence des motifs qui ont conduit Mlle Cruttwell et M. Reymond à admirer les œuvres, les mêmes œuvres, que tous deux viennent de restituer au maître florentin. Mais une telle étude m'entraînerait trop loin et il faut encore que j'indique, en quelques mots, la dissemblance des mérites littéraires des deux biographies.

Celle de Mlle Cruttwell est traitée, surtout, à un point de vue polémique : elle est proprement un plaidoyer en faveur de Verrocchio, et aussi quelque chose comme un réquisitoire,dirigé à la fois contre les confrères de Verrocchio et contre les critiques modernes qui, dans leur jugement de ce maître, ont émis d'autres opinions que celles que Mlle Cruttwell nous offre pour certaines. Verrocchio, d'après l'écrivain anglais, « n'a eu de supérieurs à lui, dans tout l'art de la Renaissance, que Donatello et Léonard, tant au point de vue de l'exactitude scientifique et de l'habileté technique qu'à celui de l'ampleur de la perception et de la puissance de l'imagination »; et Donatello lui-même, lorsque son *Gattamelata* se trouve confronté avec le *Colleone* de Verrocchio, finit par être sacrifié à son génial successeur et imitateur. Quant aux critiques, qui, depuis Vasari jusqu'à Müntz, se sont risqués à contester l'immense valeur artistique de Verrocchio, l'énormité de sa « puissance d'imagination », ou qui simplement ont loué, en les croyant de lui, des œuvres que lui assignait une tradition séculaire, Mlle Cruttwell n'a pas de termes assez forts pour leur témoigner sa dédaigneuse surprise; et tout cela donne à son livre un piquant particulier, sauf peut-être à nous gêner, par instants, pour prendre ce livre tout à fait au sérieux.

Le livre de M. Reymond, lui, encore qu'il soit

aussi un plaidoyer pour Verrocchio, n'a rien, fort heureusement, d'un réquisitoire. L'auteur, pour nous prouver les vertus artistiques de son client, n'éprouve pas le besoin de rabaisser les confrères de celui-ci, ni les critiques qui se sont trompés dans ce qu'ils ont dit de lui. Son objet est surtout, après avoir reconstitué le milieu où a vécu Verrocchio, de nous décrire les divers ouvrages qu'il croit pouvoir assigner à ce maître; et il apporte à cette tâche une érudition, un zèle, un talent littéraire qu'on ne saurait trop louer. Que l'on soit ou non de son avis sur tous les points, son petit livre, avec la masse de faits dont il est rempli, est une excellente et précieuse « contribution » à l'histoire générale de l'art florentin du *quattrocento*.

II

Mais si l'on me demandait, après cela, quel est mon avis personnel sur le « cas Verrocchio », je répondrais en toute franchise que, dans cette circonstance comme dans plusieurs autres, la critique moderne me paraît avoir été victime d'une sorte d'« auto-mystification ». C'est là un phénomène qui, assez commun de tout temps, ne pouvait manquer de devenir plus fréquent à une époque telle que la

nôtre, où personne n'a plus le loisir de fonder ses jugements sur le témoignage de ses propres sens. Que, demain, un farceur ou un aveugle s'amuse à affirmer que les deux tours de Notre-Dame ont été volées : des milliers d'hommes répéteront la nouvelle, sans prendre la peine de la vérifier ; et ceux même qui passeront devant Notre-Dame la répéteront aussi, un peu par paresse de se servir de leurs yeux, un peu par méfiance de soi, ou peut-être, simplement, par cette crainte de sembler « arriéré » qui tend, de plus en plus, à devenir le grand mobile de nos opinions et de notre conduite. Et pareille aventure est arrivée, je crois bien, aux critiques d'art, depuis le jour où l'un d'eux s'est avisé de remplacer par un Verrocchio de sa fantaisie celui de l'histoire et de l'évidence.

Car ce ne sont pas seulement les contemporains et successeurs immédiats de Verrocchio qui nous apprennent que celui-ci, orfèvre, ciseleur, décorateur excellent, était un peintre médiocre, et un sculpteur toujours « dur et crû », malgré son savoir technique et l'adresse de sa main : ce qu'ils nous apprennent de lui nous est pleinement confirmé par celles de ses œuvres dont nul ne saurait mettre en doute l'authenticité, *le Baptême du Christ*, *l'Enfant au Dauphin*, *l'Incrédulité de saint Thomas*, *la Résurrection* de Careggi. Or, toutes ces œuvres ont entre elles un tel air de pa-

renté, nous font voir à un tel point le même esprit et les mêmes artifices que nous sentons que l'homme qui les a produites n'a eu, sa vie durant, qu'une seule manière, ou bien, s'il a changé, a transporté dans toutes ses manières un ensemble constant de défauts et de qualités. Et l'âme d'artiste que nous révèlent ces œuvres est une âme foncièrement positive et prosaïque, fermée à tout sentiment de mystère ou de rêve, une âme qui n'a connu ni le désir ni les moyens de cette transfiguration inconsciente des choses que nous nommons la beauté artistique. Prétendre qu'une âme de cette sorte ait pu, un beau jour, se modifier pour créer des œuvres d'une inspiration toute poétique, comme *l'Annonciation* des Offices, *le Portrait de Femme* de Vienne, *la Vierge à l'Œillet*, — prétendre cela sans l'ombre d'une preuve documentaire, et expressément à l'opposé de ce que nous ont affirmé de Verrocchio les écrivains d'autrefois — : n'est-ce pas, vraiment, tenir trop peu de compte de toutes les données, je ne dis pas même de la critique d'art, mais de la psychologie la plus élémentaire ?

Le principal mérite de Verrocchio, en réalité, a été d'être le chef de l'un des ateliers d'art les plus importants de Florence. Comme Squarcione à Padoue, comme Wolgemut à Nuremberg, l'ex-orfèvre recevait les commandes et signait les reçus : mais

il avait autour de lui, dans son atelier, une vingtaine de sculpteurs et de peintres, jeunes et vieux, qui s'occupaient à exécuter les ouvrages commandés, parfois sous sa direction, ou en collaboration avec lui, et parfois aussi librement que s'ils travaillaient en leur propre nom. Chacun d'eux avait, plus ou moins, sa manière à lui, sauf à la changer au contact de ce que produisaient les ateliers voisins. Et lorsque l'un d'entre eux, le jeune Léonard, est venu apporter dans l'atelier son merveilleux génie d'invention pratique, le profit qu'ils en ont tiré ne les a pas empêchés, au moins pour la plupart, de conserver toujours un talent et des procédés bien distincts, depuis le charmant Lorenzo di Credi jusqu'au souple et versatile Botticini, jusqu'à ces artistes anonymes dont on voudrait, aujourd'hui, attribuer toutes les œuvres au seul Verrocchio.

Ainsi sont sorties, de l'atelier de Verrocchio, *l'Annonciation* des Offices et celle du Louvre, et *la Vierge* de Munich, et cette *Jeune Femme* de la Galerie Lichtenstein qui peut-être représente le même modèle, mais qui, sûrement, ne vient pas de la même main, que le buste de la *Femme aux Fleurs* du Bargello; ainsi sont sorties, de cet atelier, *la Vierge* de Pistoie, — où il est évident que plusieurs peintres ont dû collaborer, — et la vilaine *Vierge au Rocher* de Berlin, et la déli-

cieuse *Sainte Famille* ronde de la Galerie Borghèse, pour ne parler ici que des œuvres peintes. Mais si même, par hasard, l'on découvrait, sur l'une de ces œuvres, la signature de Verrocchio, je déclarerais encore que le rôle de Verrocchio s'est borné à la signer, après l'avoir fait peindre par un assistant plus habile que lui à de tels travaux, moins « dur » et moins « crû », avec des doigts plus légers, des yeux plus subtils, et plus de musique dans l'âme (1).

(1) J'ajouterai qu'il suffit de voir le portrait de Verrocchio, tel qu'il est gravé dans les vieilles éditions de Vasari, pour comprendre tout ce qu'a d'invraisemblable l'attribution, à ce gras et épais bourgeois florentin, d'œuvres dont l'attrait consiste surtout dans leur intention « musicale », leur effort à entourer les figures d'une fine atmosphère de rêve et de poésie. Et que si, comme on l'a supposé c'est également Verrocchio que représente un portrait d'homme de Credi, au Musée des Offices, — car le fait est que le modèle du portrait ressemble fort au Verrocchio de la gravure de Vasari, — n'est-il pas curieux que Credi ait peint son chef d'atelier en contremaître endimanché, assis commodément à la fenêtre de sa maison de campagne. et tenant, dans ses grosses mains bien lavées, au lieu d'un pinceau ou d'un ébauchoir, un petit rouleau de papier, — peut-être le double d'un contrat, ou un titre de rente ?

IV

LA VIE ET L'ŒUVRE
D'ANDRÉ MANTEGNA

LA VIE ET L'ŒUVRE D'ANDRÉ MANTEGNA

La librairie Longmans, de Londres, a publié sur Mantegna un gros livre d'un intérêt artistique tout à fait hors de pair [1] : car non seulement il est illustré avec un goût parfait, mais, — avantage plus précieux encore, et plus rare, — il reproduit sous nos yeux l'œuvre absolument complète du vieux peintre padouan. De tout ce que les siècles nous ont conservé de cette œuvre, aux quatre coins de l'Europe, il n'y a pas une fresque ni un tableau, pas un dessin ni une gravure, dont nous ne trouvions là une ou plusieurs images, toujours accompagnées des indications les plus précises sur le format et la provenance des originaux: de telle sorte que l'illustration du livre suffirait, en l'absence même du texte, pour nous permettre de saisir et d'apprécier la nouveauté, la puissance, l'harmonieuse richesse du génie de Mantegna.

1. *Andrea Mantegna*, par P. Kristeller, 1 vol. in-4°, illustré, 1901.

Je dois ajouter que le texte du livre me paraît loin d'avoir une égale valeur. Non que l'auteur n'y ait mis, lui aussi, toute la conscience qu'on pourrait désirer ; et il y a mis, en outre, une érudition si abondante et si variée qu'il nous offre, par exemple, toute sorte de renseignements des plus instructifs sur l'humanisme vénitien, sur les origines et le développement de l'Université de Padoue, sur la politique des Gonzague dans la seconde moitié du xv[e] siècle. Mais M. Kristeller, qui est Allemand, et qui a écrit son texte en allemand avant de le faire traduire en anglais, semble avoir pris à tâche d'exagérer quelques-uns des défauts ordinaires de la critique d'art de son pays.

I

Un des traits les plus communs de cette critique, — et qui, d'ailleurs, tend de plus en plus a se répandre aussi dans le reste de l'Europe, ainsi que nous avons eu l'occasion de le constater à propos de l'essai de réhabilitation de l'œuvre « picturale » de Verrochio, — est une espèce d'hostilité foncière contre les opinions établies. Non seulement la critique allemande d'aujourd'hui se plaît à exalter les humbles et à déprécier les puissants, non seulement elle retire aux maîtres anciens leurs œu-

vres les plus fameuses pour leur en décerner d'autres, en échange, que personne n'avait jamais songé à leur attribuer : elle tient même pour non avenus les témoignages des contemporains, pour peu qu'ils la gênent dans son entreprise de bouleversement; et il n'y a point de traditions si respectables qu'elle ne soit toujours prête à les mettre en doute. C'est dire que lorsqu'elle traite de l'histoire de l'art italien, son premier soin est d'écarter avec dédain toutes les « anecdotes » du pauvre Vasari. Les *Vies des plus excellents peintres*, *sculpteurs*, *et architectes* ont désormais, aux yeux des critiques d'art allemands, à peu près la même autorité que les « fables » de la *Légende dorée* aux yeux des théologiens de l'école libérale. Et mainte fois on a l'impression, en lisant les savants travaux de M. Bode ou de ses confrères, que ces messieurs considèrent comme un devoir essentiel de marquer, avant tout, leur progrès à l'égard de leur célèbre prédécesseur florentin en prenant exactement le contre-pied de tout ce qu'il affirme.

Or voici, par exemple, ce que nous apprend Vasari de l'éducation artistique d'André Mantegna :

André, étant déjà un garçon, fut conduit à Padoue, où il étudia la peinture sous la direction du peintre Squarcione. Celui-ci l'accueillit dans sa maison, et, bientôt, ayant reconnu ses belles qualités, fit de lui son fils adoptif. Je sais tout cela par une lettre latine de

messer Jérôme Campagnola à messer Léonique Tomée, philosophe grec, lettre où se trouvent des détails sur plusieurs peintres anciens qui travaillaient à Padoue. Et comme ce Squarcione avait bien conscience de n'être point le plus habile peintre du monde, et comme il désirait qu'André apprît plus de choses qu'il ne savait lui en enseigner lui-même, il l'exerça assidûment à copier des moulages de statues antiques, ainsi que des copies sur toile qu'il s'était fait venir de divers lieux, et particulièrement de la Toscane et de Rome. C'est de cette manière, et d'autres encore, qu'André devint très habile dans son art dès sa jeunesse : sans compter qu'il y fut stimulé aussi par la rivalité du Bolonais Marc Zoppo, de Dario de Trévise, et du Padouan Nicolas Pizzolo. Lors donc qu'André, à peine âgé de dix-huit ans, eut peint le tableau du maître autel de Sainte-Sophie de Padoue, peinture qui semblait l'œuvre d'un vieux maître expérimenté plutôt que d'un jeune homme, Squarcione lui transmit la commande, qu'il venait de recevoir, de peindre à fresque la chapelle de Saint-Christophe, dans l'église des Frères Ermites de Saint-Augustin. Et André y peignit d'abord les quatre Évangélistes, qui furent tenus pour une œuvre fort belle. Là-dessus, comme il commençait à donner de grandes espérances, le peintre vénitien Jacques Bellini, concurrent de Squarcione, fit en sorte que le jeune homme prît pour femme une de ses filles, sœur des fameux peintres Gentil et Jean Bellini. Ce qu'apprenant, Squarcione fut si fâché contre André que, depuis lors, ils devinrent ennemis pour toujours. Et Squarcione se mit à blâmer publiquement les histoires qu'André venait de peindre dans ladite chapelle de Saint-Christophe, déclarant qu'André y avait trop imité les choses de marbre antiques, et donné, par



MANTEGNA (v. 1450)

SAINT JACQUES CONDUIT AU SUPPLICE (Fresque)

(Padoue, Église des Eremitani.)

là, à ses figures la dureté de la pierre, au lieu de la tendre douceur des chairs naturelles. Et ces blâmes indignèrent André ; mais, d'autre part, ils lui furent à profit, car, se rendant compte qu'ils étaient vrais en grande partie, il se mit davantage à peindre d'après les personnes vivantes, et y acquit tant d'adresse que, dans l'histoire qui lui restait à peindre sur les murs de la chapelle, il prouva qu'il n'excellait pas moins à tirer parti de l'étude de la nature que de l'étude des chefs-d'œuvre de l'art.

Ce récit de Vasari concorde entièrement avec le témoignage d'autres chroniqueurs contemporains. Nous savons en outre, de la façon la plus positive, que Mantegna a peint, en 1448, à l'âge de dix-sept ans, le maître-autel de l'église Sainte-Sophie, qu'il a peint ensuite la chapelle de Saint-Christophe dans l'église des Frères Ermites, qu'il a épousé la fille de Jacques Bellini, et qu'il s'est fâché avec François Squarcione ; nous avons même les pièces d'un procès intenté par lui, plus tard, à son ancien maître, pour s'émanciper de la dépendance où il était vis-à-vis de lui. Et il n'y a personne qui, voyant à Padoue les merveilleuses fresques du jeune Mantegna, ne soit aussitôt frappé de la différence de celles qui représentent la passion de saint Jacques et de celles, — malheureusement fort endommagées, — où était figuré le martyre de saint Christophe. Magnifiques toutes deux d'expression et de couleur, l'histoire de saint Jacques paraît peinte d'après des statues antiques, et l'histoire de

saint Christophe d'après des modèles vivants.

Tout semble donc se rencontrer pour nous rendre particulièrement digne de foi le récit du biographe toscan. Mais c'est à quoi M. Kristeller ne saurait consentir. Et il emploie, au début de son livre, une vingtaine de pages à nous prouver que Squarcione n'a jamais été le maître de Mantegna. Il nous présente d'abord les artistes fameux qui se trouvaient, alors, à Padoue ou aux environs : Jacques Bellini, Philippe Lippi le Vieux et Paul Ucello, le sculpteur Donatello. Après quoi il ajoute, avec une ingénuité qui a quelque chose de touchant : « Comment ne pas s'étonner que, dans ces conditions, et étant donné un tel milieu artistique, on ait eu l'idée de chercher parmi les peintres padouans un *maître* de Mantegna? Est-ce que ce milieu, à lui seul, ne doit pas avoir suffi pour montrer la voie à son génie artistique? N'est-ce point folie de supposer que, à côté de forces comme celles-là, d'autres influences plus faibles aient pu agir sur lui, si peu que ce soit? Et cependant la tradition, sans tenir compte de ces arguments décisifs, s'obstine à désigner Squarcione comme le maître de Mantegna! » Puis, à cette démonstration *a priori*, que je crains qu'on ne parvienne guère à trouver « décisive, » M. Kristeller joint une démonstration d'un ordre plus direct. Squarcione, d'après lui, ne saurait avoir été le maître de Mantegna, parce que

les deux seuls tableaux authentiques qui nous restent de lui (au musée de Padoue et au musée de Berlin) sont des œuvres tout à fait médiocres, infiniment au-dessous des premières œuvres du jeune Mantegna.

Et cela est vrai. Aucun doute ne saurait être émis sur ce point. Incontestablement, Squarcione, à en juger par ces deux peintures [1], « n'était pas le plus habile peintre du monde », et il y a très loin de ces deux tableaux aux premières œuvres qui nous soient restées de Mantegna, œuvres postérieures, du reste, à l'année 1450, c'est-à-dire peintes déjà par un homme de vingt ans. Mais que l'on compare, de la même façon, les *Vierges* florentines de Raphaël aux *Vierges* du Pérugin, les premiers tableaux de Rubens à ceux d'Othon van Veen, et, en général, les premières œuvres d'un élève de génie avec les œuvres de ses professeurs !

L'argument n'aurait de poids que si la peinture de Squarcione différait absolument de celle de Mantegna, au point de vue des tendances et du style. Or, l'un des deux tableaux en question, celui de Padoue, en dépit de sa monstrueuse laideur, est exactement inspiré des mêmes principes que les *Quatre Evangélistes* de la chapelle des Eremitani,

1. Ou plutôt par l'une ou l'autre d'elles : car, toutes deux signées de son nom, elles sont si absolument dissemblables que je ne puis croire qu'elles soient d'une même main.

et, en somme, que toutes les premières œuvres du jeune Mantegna. Et puis, si ces deux tableaux sont en effet les seules œuvres authentiques qui nous restent de Squarcione, les musées locaux des petites villes du nord-est de l'Italie sont remplis de tableaux qui ressemblent à ceux-là, qui sortent évidemment du même atelier, et qui achèvent de nous faire connaître ce qu'était l'art des peintres padouans vers le milieu du xve siècle. Ce sont des œuvres de ce soi-disant « réalisme » qui exagère tous les détails naturels pour en accroître l'effet : forçant la saillie des os, les contorsions des muscles, les grimaces joyeuses ou désolées des figures. Les personnages, presque toujours laids et souvent difformes, ont avec cela un air de statues, mais taillées dans le bois plutôt que dans le marbre. Et, si nous voulons nous rendre compte, au Louvre, du style de cette école que rien au monde ne nous empêchera d'appeler « squarcionesque », nous n'avons qu'à regarder le groupe qui se tient debout, au pied de la croix du mauvais larron, dans la *Crucifixion* d'André Mantegna. L'œuvre du maître a beau dater de 1459, où Mantegna s'était déjà bien dégagé des leçons de Squarcione; elle a beau être un chef-d'œuvre de facture et d'expression : ce groupe de gauche nous montre que l'élève, à près de trente ans, restait encore imprégné de l'enseignement de son maître. Et l'on peut même dire que

cet enseignement a pesé sur lui jusqu'à la fin de sa vie, l'empêchant de réaliser jamais tout à fait le prodigieux idéal de beauté qu'il avait dans l'âme. L'influence des Bellini n'est venue qu'ensuite, trop tard pour annuler entièrement celle de Squarcione. Et quant à l'influence de Lippi et de Donatello, tout ce que peuvent en dire M. Kristeller ou M. Bode restera toujours une simple hypothèse, absolument incapable de détruire, pour nous, l'exactitude évidente du récit de Vasari.

II

Encore le goût du paradoxe n'est-il pas, à mon avis, le principal défaut de la critique d'art telle qu'elle est aujourd'hui pratiquée en Allemagne. Le principal défaut de cette critique est de manquer de méthode, de se perdre sans cesse dans des digressions inutiles, et d'oublier que, en matière de critique aussi bien que d'histoire, les détails les plus ingénieux ne valent pas un plan d'ensemble clairement établi. Ainsi M. Kristeller, dans sa consciencieuse étude de la vie de Mantegna, ne s'occupe jamais d'évoquer devant nous une figure vivante. Après avoir essayé de réfuter l'affirmation de Vasari au sujet de Squarcione, il nous décrit les fresques de Mantegna dans l'église des Frères Ermites. Il

nous en indique les sujets; il nous en signale minutieusement les qualités et les défauts. Puis, dans les chapitres suivants, il nous présente tour à tour, de la même façon, les premiers tableaux de Mantegna, le triptyque de Vérone, le petit triptyque du musée des Offices, les fresques du Château de Mantoue, le *Triomphe de César*, la *Vierge de la Victoire*, les deux peintures allégoriques du Louvre, enfin les dessins et les gravures du maître. Au début de chacun des chapitres, il insiste sur les événements historiques contemporains des œuvres dont il va nous parler; ou bien encore, à propos des allégories, il se lance dans des hypothèses assez fantaisistes sur les sentiments religieux des artistes italiens, et de Mantegna en particulier. Tout cela donne à son livre l'apparence d'un recueil d'études diverses, réunies après coup. Et ni la figure de Mantegna, ni surtout l'originalité de son œuvre, ne se dégagent jamais avec un peu de netteté, parmi cette longue suite de descriptions et de dissertations que n'anime point l'unité d'un plan préconçu. Nous apprenons, de page en page, une foule de particularités intéressantes sur Mantegna et ses contemporains; nous achevons de connaître ce que nous révèle déjà l'illustration du livre sur les sujets des peintures du vieux maître et sur leurs qualités; mais l'espèce d'homme qu'était Mantegna, et la véritable nouveauté de son art, et les progrès

qu'il y a faits, d'un bout à l'autre de sa longue carrière, et l'action qu'il a exercée autour de lui et après lui, voilà autant de choses qu'il nous importerait avant tout de savoir et sur lesquelles le patient et scrupuleux travail de M. Kristeller ne parvient que très imparfaitement à nous renseigner.

Je me trompe néanmoins en disant que M. Kristeller ne nous renseigne pas sur les progrès accomplis par Mantegna dans la pratique de son art. Pas une fois, au contraire, il ne manque à nous signaler en détail tous les changements qu'il découvre chez lui, d'une œuvre à l'autre, sous le rapport de la perspective et du modelé, du dessin et de la couleur. Et peut-être même se fait-il parfois illusion sur l'importance de ces changements : car je crois bien que, au point de vue du « métier », Mantegna n'a jamais proprement « progressé », ayant atteint dès le début à la perfection. Les fresques de Padoue et le polyptyque du musée Brera à Milan, ses premières œuvres connues, égalent en maîtrise technique tout ce qu'il va faire par la suite; et, pour nous en tenir au Louvre, qui donc se risquerait à soutenir que la *Crucifixion* reste au-dessous de la *Vierge de la Victoire*, en tant que peinture? Par un merveilleux privilège, Mantegna a transporté dans des styles divers une égale perfection. Mais, d'année en année, durant sa longue vie, il a modifié son style, ou

plutôt sa conception de l'idéal de son art. C'est en ce sens qu'il n'a point cessé d'évoluer et de progresser ; et c'est de ce progrès-là que je crains que M. Kristeller n'ait pas suffisamment défini la nature.

III

La question est, en effet, la plus intéressante de toutes celles que soulève l'étude de la vie et de l'œuvre de Mantegna. Sa solution, d'abord, offre à l'historien de l'art une certaine utilité pratique : car il y a toute une série d'œuvres de Mantegna, et non des moins curieuses, dont on n'est point parvenu à fixer, jusqu'ici, l'époque de la vie du maître où elles se rattachent. Les uns y voient des œuvres de sa jeunesse, d'autres les attribuent à ses dernières années. Tout cela parce qu'on ne s'est pas encore avisé d'établir exactement la « courbe » de son évolution artistique, et de déterminer ainsi les diverses façons dont il a, tour à tour, compris l'objet de son art. Et cette « courbe », d'autre part, serait d'autant plus précieuse à connaître, dans le cas de Mantegna, que le maître padouan a, en quelque sorte, vécu isolé au milieu du grand mouvement artistique de la Renaissance italienne. A Florence, à Sienne, à Milan, à Venise, les artistes influaient les uns sur les autres : chacun d'eux apportait un élément nouveau, dont

ses confrères ne pouvaient s'empêcher de tirer parti. Mantegna, à supposer même qu'il ait subi dans sa jeunesse l'influence de Donatello, depuis lors a vécu seul, ou entouré d'hommes si inférieurs à lui que leur talent ne pouvait exercer d'action sur son génie. Il s'est, en quelque sorte, développé spontanément, sur son propre fonds ; et, chose infiniment curieuse, son évolution artistique s'est trouvée résumer en elle toute l'évolution de l'art italien de la Renaissance, depuis Nicolas de Pise et Giotto jusqu'à Raphaël et à Michel-Ange. Le spectacle que nous présentent, en Toscane, quatre ou cinq générations de peintres et de sculpteurs, c'est le même spectacle que nous fait voir, dans sa durée d'un demi-siècle, l œuvre de Mantegna : tant il est vrai que cet homme merveilleux avait en lui, plus que personne, l'âme vivante et profonde de la Renaissance.

L'étude de l'évolution de Mantegna est, en outre, de celles qu'on peut fonder aisément sur des données certaines. Trois œuvres — ou séries d'œuvres — capitales lui servent de points de repère : les fresques de Padoue (1448-1455), auxquelles on peut joindre, si l'on veut, la *Crucifixion* du Louvre, peinte entre 1457 et 1459 ; les fresques du château de Mantoue, achevées en 1474 ; enfin la *Vierge de la Victoire* et les deux allégories du Louvre, datant de 1496 à 1497. Entre chacune de ces séries d'œuvres et la précédente, il y a un intervalle d'une ving-

taine d'années. Ainsi nous pouvons mesurer, de vingt en vingt ans, les modifications qui se sont produites non seulement dans le « métier » de Mantegna, mais surtout dans sa conception de l'objet de son art. Et ces modifications peuvent être définies ainsi: spontanément, par la simple opération de son génie créateur, Mantegna est allé de la science à la vérité, et de la vérité à la beauté.

M. Kristeller, à propos des allégories du Louvre, signale chez Mantegna « une prédilection croissante pour l'antique ». Voilà qui ne s'accorde guère avec le reproche fait autrefois par Squarcione à son jeune élève, ni, non plus, avec ce que nous dit M. Kristeller lui-même de la grande part qui revient à l'imitation de l'antique dans les fresques de Padoue, le *Saint Sébastien* d'Aigueperse, le *Triomphe de César*, etc. La vérité est que Mantegna a eu, toute sa vie, une égale « prédilection pour l'antique », depuis le jour où Squarcione la lui a inspirée en lui faisant copier des moulages de statues. L'art antique s'est révélé à lui dès son enfance, comme il s'était révélé, par Nicolas de Pise, à l'enfance héroïque de l'art toscan. Mais, d'âge en âge, Mantegna, tout comme les générations successives des maîtres toscans, a compris d'une façon différente l'intérêt véritable de cet art antique, et la véritable façon dont il devait l'imiter.

Sans doute sous l'influence des leçons de Squarcione, il a commencé par ne voir, dans les vieilles statues grecques, et surtout romaines, que des tours de force, des œuvres d'un savoir et d'une habileté extraordinaires, infiniment supérieures aux gauches essais des Italiens de son temps. Et tout de suite, avec le génie de maîtrise technique qui était en lui, il s'est mis à tenter lui-même des tours de force, à l'imitation de ce qu'il croyait être la « science » des anciens. Les personnages de son *Martyre de saint Jacques*, à Padoue, semblent des statues antiques, dans le décor antique où il les a placés. Et chacun d'eux est, en même temps, la solution de quelque problème de perspective ou d'anatomie. Evidemment le jeune peintre se plaît à vaincre les difficultés de son art ; et il n'y a pas jusqu'à ses expressions qui, dans leur excès même, ne gardent quelque chose de raide, presque d'abstrait, quelque chose où l'on retrouve un reflet du mauvais « antique » romain de la décadence.

Pareillement, la *Crucifixion* du Louvre nous frappe à la fois comme une imitation de l'antique et comme un tour de force. On y sent la main d'un homme qui sait tout, et qui, avec une virtuosité incomparable, s'amuse à exécuter des variations sur des modèles romains qu'il a sous les yeux. Etre aussi savant que possible, et montrer qu'on l'est : tel est l'idéal que traduisent, manifestement, ces premières œuvres du jeune Mantegna.

Voici maintenant les fresques de Mantoue. La science y reste toujours merveilleuse, mais elle n'y joue plus le rôle principal. Pour nous représenter ces princes et leur suite, assis ou debout en des poses familières, Mantegna ne se met plus en quête de perspectives bizarres, de raccourcis difficiles, ni d'expressions forcées. Seul, le plafond, avec les célèbres figures au balcon, nous garde encore le souvenir de ses anciens tours de force ; mais, sur les murs, le peintre n'a plus d'autre préoccupation que de figurer des êtres vivants, avec le plus de vérité possible. Et il y parvient d'emblée, comme à tout ce qu'il veut : car M. Kristeller a bien raison de dire que ces fresques de Mantoue sont l'œuvre la plus réaliste de toute la peinture. Réaliste, oui; mais toujours à la façon de l'antique, ou, en tout cas, sous l'inspiration directe de l'antique. La vie qu'on y trouve est simple, calme, immobile, comme celle de certains portraits d'empereurs romains. Après lui avoir appris à placer l'objet de l'art dans la science et l'adresse, l'art antique, maintenant, instruit Mantegna à le placer tout entier dans la « vérité ».

Et ce ne sont point là des hypothèses arbitraires. Que l'on compare à la *Famille des Gonzague* le triptyque du musée des Offices, ou encore le *Triomphe de César*, deux œuvres que nous savons dater de la même époque ! Sous la différence des sujets,

et, par suite, des styles, l'idéal artistique y est exactement pareil à celui des fresques du Château de Mantoue. La science et l'émotion, Mantegna sacrifie tout à la vérité pittoresque : il veut que ses personnages vivent, que leur groupement paraisse réel, que leurs attitudes s'harmonisent avec le décor où nous les voyons. Chacune dans un genre différent, ces deux œuvres sont, elles aussi, des merveilles d'un réalisme vigoureux et simple.

Franchissons maintenant, de nouveau, une vingtaine d'années, et regardons, au Louvre, la *Vierge de la Victoire*, ou encore *le Parnasse!* Je ne dirai point que toute la science de Mantegna a désormais disparu ; mais certes, ni au point de vue de la science, ni à celui de la vérité, ces œuvres de la dernière manière de Mantegna ne surpassent la maîtrise des œuvres précédentes. Sont-elles, en revanche, plus directement imitées de l'antique, comme paraît le croire M. Kristeller ? Leur forme, en tout cas, est infiniment moins antique que celle de la *Crucifixion* qui les avoisine. Mais c'est leur esprit que nous sentons être plus profondément imprégné de l'esprit antique : et non plus de celui des œuvres romaines, mais de l'esprit d'œuvres grecques que le vieux peintre padouan n'avait certainement jamais vues, et dont son œuvre nous apporte cependant un fidèle écho. L'esprit qui anime son *Parnasse*, c'est celui-là même qui nous rend à jamais délicieux les

fragments de la frise des *Panathénées*. C'est que, à force de réfléchir sur son art et de le pratiquer, Mantegna a deviné ce qu'avait jadis compris sans effort le clair génie de Phidias : que l'objet suprême de l'art n'est ni la science, ni la vérité, mais cette mystérieuse musique des choses qu'on nomme la beauté.

Le même souci de beauté se retrouve dans toutes les dernières œuvres de Mantegna, dans ses *Vierges* des musées de Turin et de Londres, dans cette *Sainte Famille* du musée de Dresde, qui fait songer aux plus parfaites peintures de Raphaël, avec une grâce encore plus pure, peut-être, et plus nuancée. Autant les œuvres précédentes du maître sont rudes, souvent, dans leur robustesse, autant celles-là ne sont plus que douceur. Elles ne correspondent plus, dans l'évolution historique de l'art italien, à Nicolas de Pise, comme les fresques de Padoue, ni à Masaccio, comme les fresques de Mantoue, mais bien à l'œuvre reposée et sereine des grands artististes du début du XVI[e] siècle, Raphaël et Fra Bartolommeo, Giorgione, surtout Corrège, qui, d'ailleurs, va tout de suite imiter et continuer l'art de Mantegna. En cinquante ans, le génie de Mantegna a fait le même chemin qu'a fait, en deux siècles, la peinture italienne.



MANTEGNA (v. 1495)

SAINTE FAMILLE

(Musée de Dresde.)

IV

Et telle est la différence de cette dernière manière du vieux peintre avec les deux autres qu'on ne peut s'empêcher d'imaginer que quelque chose a dû se passer, dans sa vie, qui, en rajeunissant son cœur, lui a ouvert les yeux à un nouvel idéal. C'est devant des cas de ce genre que l'on aimerait à trouver, dans la biographie des grands hommes, ne fût-ce qu'un point de départ à des hypothèses. Malheureusement, la biographie de Mantegna nous est fort peu connue, en dépit des savantes recherches des historiens, et de M. Kristeller en particulier. Nous savons que le vieux maître demeurait à Mantoue ; qu'il s'y était fait construire une maison ; qu'il était en grande estime auprès des Gonzague ; et que, tout en gagnant beaucoup d'argent, il s'est trouvé mainte fois fort embarrassé. Il avait formé, dans sa maison, une petite collection d'antiquités, et ce fut pour lui un énorme chagrin d'avoir à se défaire d'un buste de *Faustine*, qui lui fut acheté par Isabelle d'Este. Mais peut-être y a-t-il, parmi tous ces menus faits, un détail d'une signification plus suggestive encore, et se rapportant de plus près au problème psychologique qui nous intéresse.

Le testament de Mantegna et plusieurs autres documents nous révèlent, en effet, qu'après la mort

de sa femme, le vieux peintre a eu, d'une maîtresse, un fils naturel, dont l'éducation l'a constamment préoccupé jusqu'à ses derniers jours. Et je n'ignore pas tout ce que de pareilles suppositions ont toujours d'arbitraire : mais, en l'absence de toute indication plus positive, je me plais à voir plus qu'une simple coïncidence fortuite entre ce nouvel amour du vieux Mantegna et le brusque et profond rajeunissement de son œuvre. Le fait est que, comparée aux précédentes, sa dernière manière a quelque chose de « féminin », qui, de la part d'un tel homme, s'expliquerait le plus naturellement du monde par une hypothèse du genre de celle-là : sans compter que, dans la plupart de ces dernières œuvres, les figures de la Vierge et de l'Enfant revêtent un type spécial, où se mélangent, à un degré extraordinaire, l'observation la plus assidue et un sentiment poétique d'une intimité délicieuse. Ce sont là, évidemment, des portraits, et peints d'après des modèles que le vieux maître devait considérer avec des yeux doucement, tendrement prévenus.

Mais, au reste, quels que soient les sentiments intimes qui ont pu guider Mantegna dans la dernière évolution de son art, le fait même de cette évolution est d'une évidence parfaite ; et je crois qu'on arriverait sans trop de peine, en s'appuyant sur lui, à répartir aux diverses époques de la vie du maître celles de ses œuvres dont la date est, jusqu'à pré-

sent, restée incertaine. Il y a, par exemple, une série de petites *Vierges* que Mantegna doit avoir peintes directement d'après nature, et comme des ébauches pour des tableaux plus grands. La plus intéressante de ces *Vierges* se trouve à Milan, dans la galerie Poldi-Pezzoli. Et les critiques ne peuvent se mettre d'accord sur la période de la vie de Mantegna où se rattachent ces précieux morceaux. Les uns, et parmi eux M. Kristeller, y voient des œuvres de jeunesse, tandis que d'autres les classent en compagnie de la *Vierge de la Victoire* et de la *Sainte Famille* de Dresde. Les uns et les autres se fondent, pour ce classement, sur des détails de technique, le dessin des oreilles et des doigts, la couleur des chairs, etc. Mais leur désaccord suffit à prouver la faiblesse des conclusions qu'on peut tirer de ces signes extérieurs. Le « métier » d'un peintre n'est point chose si définie qu'on puisse déduire, d'elle seule, la date d'un ouvrage, étant donné surtout un homme tel que Mantegna, à qui l'on dirait que tous les procédés possibles étaient, de naissance, également familiers. Et, au contraire, on a de grandes chances de ne pas se tromper en jugeant de la date d'une œuvre d'art d'après son caractère général, son style, et l'esprit qui l'anime. Un homme qui a renoncé à une certaine conception de son art ne risque guère de produire des œuvres où se retrouve l'idéal qu'il a délaissé. Non pas que je prétende, certes, que Mante-

gna ait jamais eu pleinement conscience des différentes conceptions artistiques qui se reflètent dans ses œuvres : son idéal se modifiait en lui sans qu'il y songeât; mais d'autant plus profondément chacune de ces modifications inconscientes agissait sur lui. Et c'est assez de jeter un coup d'œil sur les photographies de ces petites *Vierges* pour y reconnaître le même mélange de grâce poétique et d'émotion familière qui, traité avec un art plus réfléchi et plus de travail, fait le charme incomparable de la *Vierge* du Louvre et de celle de Dresde. Les petits tableaux en question sont, à n'en point douter, des études faites par le vieux maître d'après des modèles vivants, en vue d'œuvres où il voulait nous montrer son génie sous une lumière nouvelle. C'est en eux, je crois, que nous pourrions découvrir la transition entre la manière réaliste des fresques de Mantoue et la manière poétique des derniers tableaux. Ajouterai-je que, là encore, on a l'impression d'un homme qui peint des modèles qu'il a constamment sous les yeux, des modèles dont la vie intime le touche de près, comme celle de la femme et de l'enfant aimés?

J'ai pris un peu au hasard l'exemple de ces petits tableaux. Il y en a plusieurs autres dont on pourrait, je crois, déterminer la date plus sûrement encore, si l'on se mettait d'abord en peine d'étudier

avec quelques détails l'évolution générale de l'art de Mantegna. Mais surtout une telle étude aurait l'avantage de nous faire mieux connaître la personnalité artistique du peintre padouan, son rôle, le secret des influences diverses, et souvent même contraires, qu'il a exercées, de son vivant comme après sa mort. Et elle nous aiderait aussi à saisir la signification véritable de cette Renaissance italienne, qui a trouvé, en Mantegna, le plus parfait représentant de ses rêves et de son effort.

V

LES INFLUENCES ALLEMANDES
DANS L'ART ITALIEN

I

GAUDENZIO FERRARI

Le peintre piémontais Gaudenzio Ferrari est, à coup sûr, l'un des plus intéressants, et aussi l'un des moins connus des maîtres italiens de la Renaissance. Non pas, toutefois, que son œuvre soit d'un abord difficile : sauf une importante réunion de tableaux au musée de Turin, et d'admirables fresques dans l'église San Cristoforo à Verceil, elle se trouve presque tout entière à Milan (palais Borromée, musées Brera et Poldi, églises S. Maria delle Grazie, S. Maria della Passionne, S. Maria in Celso, église S. Maria dei Miracoli à Saronno) ou dans le voisinage du lac de Côme et du lac Majeur (à Côme, Bellagio, Morbegno, Canobbio, Arona, Varallo, Novare, etc.). Mais l'atmosphère des lacs répand dans les âmes une sorte de volup-

tueuse torpeur qui, dirait-on, leur fait redouter la secousse d'une trop vive émotion artistique; car, parmi les milliers de voyageurs qui, tous les ans, après avoir pieusement exploré jusqu'aux moindres églises de la banlieue de Florence, viennent goûter une dernière « sensation d'Italie » à Bellagio ou à Locarno, combien y en a-t-il qui s'inquiètent d'apprendre qu'ils ont, tout près d'eux, dans de charmantes églises campagnardes, des chefs-d'œuvre d'une étrange, sensuelle, et tragique beauté? Et quant à Milan, je ne sais pas de ville où l'art ancien ait autant à souffrir de la concurrence des progrès modernes de la civilisation. L'étranger qui y arrive est aussitôt si frappé, — agréablement ou péniblement, suivant son tour d'esprit, — de la multiplicité des tramways, de l'opulence des passages, de la sonorité des marchands de journaux, qu'il éprouve fatalement l'impression d'être dans une ville du genre américain, c'est-à-dire dépouillée de tout ce qui fait l'attrait des autres villes italiennes. Ou que si, par miracle, il parvient à s'abstraire suffisamment de l'apparence extérieure de Milan pour s'intéresser aux merveilleux trésors d'art que détient cette ville, toute son attention est bientôt prise de force par l'homme extraordinaire qui, dans les dernières années du XVe siècle, est venu substituer aux traditions vénérables du génie lombard l'empreinte bizarre et subtile de son propre

génie. C'est lui, Léonard, qui, avec la petite troupe de ses élèves et imitateurs, incarne aujourd'hui pour nous tout l'art milanais; et nous avons besoin d'un véritable effort de volonté pour découvrir et apprécier le mérite de ceux de ses contemporains ou successeurs immédiats qui, comme l'admirable Ambrogio Borgognone, se sont obstinément refusés à subir son influence, ou qui, l'ayant subie quelque temps, ont ensuite réussi à s'en dégager, ainsi que l'a fait précisément Gaudenzio Ferrari. Quoi de plus curieux, à ce point de vue, que la différence entre la destinée de ce peintre et celle de soncontemporain et ami, Bernardin Luini? Dans le corridor du musée Brera, à la cathédrale de Côme, au sanctuaire de Saronno, dans tous les lieux où l'œuvre des deux amis nous apparaît côte à côte, comme tout de suite notre curiosité et notre sympathie vont à celui des deux qui toujours est resté fidèle à l'idéal du maître florentin! Et pourtant combien l'autre, quand on les compare sans aucun parti-pris, combien il est plus personnel et plus fort, combien sa poésie même est de qualité plus haute que celle qui nous enchante dans les fresques de Luini!

Borgognone, Ferrari, deux grands méconnus, deux victimes du génie et de la gloire de Léonard de Vinci. Mais tandis que personne ne paraît s'occuper de rendre justice au vieux Borgognone, —

le plus « virginal » des peintres de la Vierge, et dont toute l'œuvre n'est qu'un chant mystique d'une piété infiniment pure et tendre, — voici que Gaudenzio Ferrari a enfin trouvé quelqu'un pour nous parler de lui. Une Anglaise, miss Ethel Halsey, lui a consacré, dans la collection des *Grands Maîtres de la Peinture et de la Sculpture*, un volume [1] qui a, tout d'abord, le précieux mérite d'être excellemment illustré; encore que l'auteur, ne jugeant point de son goût la dernière manière de Gaudenzio Ferrari, se soit crue autorisée, de ce fait, à ne pas reproduire une seule des dernières œuvres du maître : ce qui est comme si un biographe de Raphaël ou de Rembrandt passait sous silence toutes les peintures postérieures à la *Vierge à la Chaise* ou aux *Syndics des Drapiers*, sans nous en donner d'autre motif que son antipathie personnelle pour la *Transfiguration* ou pour le *Portrait de Famille* de Brunswick. Car le fait est que la dernière manière de Gaudenzio Ferrari, quoi qu'en pense personnellement miss Halsey, représente, en tout cas, une étape historique importante dans la vie d'un homme assez important, lui-même, pour que toutes les manifestations de son talent vaillent tout au moins de nous être signalées; sans compter qu'il serait bien étrange que la dernière manière de Fer-

1. *Gaudenzio Ferrari*, par Ethel Halsey, 1 vol. in-8; George Bell and sons, Londres, 1904.

rari fût aussi dénuée d'intérêt que l'affirme l'auteur anglais, alors que cette manière succède immédiatement à celle des fresques de Verceil et de Saronno, dont miss Halsey ne manque pas à célébrer l'éclatante beauté [1].

La tâche d'un biographe, surtout dans de petits livres instructifs du genre de celui-là, devrait être de raconter et de décrire, bien plus que de louer ou de condamner; et je dois ajouter d'ailleurs que, sauf pour les dernières œuvres du maître piémontais, miss Halsey s'est appliquée à cette tâche aussi consciencieusement qu'elle a pu. Son étude nous offre vraiment tout l'ensemble des faits connus jusqu'ici sur la vie et les travaux de Gaudenzio Ferrari, ainsi qu'une très minutieuse et fidèle description de la plupart de ses œuvres. Peut-être seulement ne nous donne-t-elle pas une image assez nette de ce qui constitue, en fin de compte, l'originalité et la grandeur propres de l'homme qu'elle a pour objet de nous présenter; et je suis convaincu qu'à cela miss Halsey serait mieux parvenue si elle avait apporté plus de soin à relever les influences diverses qui, tour à tour, ont agi sur les idées et le style de Gaudenzio Ferrari.

1. En fait, les deux seules œuvres qui trahissent une certaine déchéance du goût, chez Gaudenzio Ferrari, sont le *Saint Paul* du Louvre (1543), et le grand *Martyre de sainte Catherine* du musée Brera (1545). Même la *Cène* de S. Maria della Passione (1544) est encore d'un mouvement et d'une expression admirables.

Car on peut dire, sans crainte d'erreur, et malgré l'apparence paradoxale d'une telle affirmation, que, de tout temps et dans tous les âges, les maîtres les plus profondément originaux sont ceux aussi qui ont le plus constamment subi le contrecoup des influences extérieures. Qu'il s'agisse de Mantegna, de Raphaël, de Dürer ou de Rembrandt, de Mozart, de Beethoven, ou de Wagner, tous ces hommes d'un puissant génie personnel ont passé leur vie à changer de « manière », et presque toujours sous l'effet de quelque impulsión venue du dehors. Aujourd'hui, considérée d'ensemble, leur œuvre nous frappe par son harmonieuse unité, qui résulte de la part d'eux-mêmes qu'ils n'ont pu se défendre d'y mettre ; mais ils l'y ont mise, en quelque sorte à leur insu, et tandis que leur préoccupation dominante était, d'année en année, de réaliser plus pleinement un idéal de beauté que sans cesse les hasards de leur vie modifiaient, simplifiaient ou compliquaient, en eux. Et tel fut aussi le cas de Gaudenzio Ferrari. De 1495, date présumée de ses *Scènes de la Vie de la Vierge* au musée de Turin, jusqu'à l'admirable *Baptême du Christ*, peint en 1545 pour l'église milanaise de S. Maria in Celso, toujours il a changé de « manière », et toujours, cependant, il est resté le même.

Il avait, de naissance, un sentiment très fort et très singulier de ce qu'on pourrait appeler le *mou-*

vement expressif. D'un cœur naturellement poétique et religieux, entraîné en outre, par une longue fréquentation des moines franciscains, à vouloir se représenter et revivre toutes les scènes du drame évangélique, il rêvait d'un art où ces scènes fussent rendues vivantes dans leur double réalité humaine et divine, avec un agencement si harmonieux des figures que celles-ci donnassent, aussitôt, l'impression d'une grandeur ou d'une beauté exceptionnelles, tout en conservant la plus haute somme possible de vraisemblance extérieure. Mais quant aux moyens d'atteindre ce but, le but lui-même lui apparaissait si clair et si nécessaire qu'il était prêt à y employer tous les moyens que son expérience lui faisait découvrir, au fur et à mesure de sa longue carrière. C'est ainsi que ses premières œuvres, les petits tableaux de Turin, une charmante *Annonciation* de la collection Layard à Venise, etc., peintes à Milan entre 1490 et 1510, attestent un curieux mélange de l'influence de Borgognone et de celle de Léonard, mais déjà avec une conception toute « musicale » des mouvements, qui, dès lors, altère et transfigure les deux styles imités [1]. Plus tard, en 1511, Ferrari, ayant eu l'occasion de voir, à la Chartreuse de Pavie, le merveilleux grand

1. Ferrari doit avoir commencé à peindre assez tard, puisqu'un document des archives milanaises nous apprend qu'à sa mort, le 31 janvier 1546, il avait « environ soixante-quinze ans ». Il était donc né vers 1470.

retable du Pérugin (celui dont la partie principale est aujourd'hui à Londres), se met aussitôt à l'imiter, dans les parties centrales du grand et magnifique retable qu'il peint pour l'église S. Maria, à Arona; et c'est de nouveau Léonard, mais cette fois en compagnie de Luini et du Pérugin, qui lui inspire l'étonnante série de fresques de la *Vie de Jésus* qu'il peint, en 1512, sur la cloison intérieure du sanctuaire de Sainte-Marie-des-Grâces, à Varallo. Après quoi, de 1513 à 1518, un changement profond et imprévu se manifeste dans son œuvre. Les figures, jusque-là d'un ovale allongé, deviennent tout à coup rondes et pleines; l'agitation des mouvements se calme, et revêt un caractère de mélancolie sentimentale le plus étrange du monde chez un peintre italien; les couleurs, au contraire, se renforcent, avec une précision qui va parfois jusqu'à la crudité; et, sous tout cela, nous sentons une sorte de rêverie poétique, qui suffit pour rendre à jamais inoubliables, par exemple, quand on a eu le bonheur de les voir, le polyptyque de l'église S. Gaudenzio à Novare et celui de l'église S. Gaudenzio à Varallo (1514), le *Mariage de la Vierge* de la cathédrale de Côme, la *Vierge avec l'Enfant* du musée Brera, ou encore la sublime *Vierge avec deux saints* de la Casa Borromeo à Milan. Révolution surprenante, en vérité, comme si tout à coup l'art de Gaudenzio avait changé non

seulement de style, mais d'inspiration, de sens, presque de patrie. Et, en effet, j'ai toujours pensé que l'unique façon d'expliquer ce curieux problème historique était de supposer que Ferrari, aux environs de 1514, avait pris contact, et très intimement, avec l'idéal d'art d'un autre pays.

Dans la préface de son livre, un peu à la manière d'un post-scriptum, miss Halsey nous dit : « Peut-être n'ai-je pas apporté une attention suffisante à l'élément germanique que l'on trouve en Lombardie. C'est chose naturelle de trouver cet élément dans un grand centre commercial tel que Milan ; mais on le rencontre aussi répandu dans les vallées des Alpes lombardes ; son influence s'y laisse voir à la fois dans l'art et dans le langage. Le type des anges de Borgognone est manifestement septentrional, et l'on éprouve une impression pareille devant les anges peints par Gaudenzio Ferrari. » Oui, et l'auteur anglais a mille fois raison de signaler l'incontestable parfum « germanique » qui s'exhale pour nous de l'œuvre tout entière des vieux maîtres lombards. Mais ici, en présence de ce groupe de peintures de Ferrari, absolument différent et de ses propres peintures antérieures et de celles des autres artistes milanais, ce n'est plus assez d'invoquer « l'élément germanique » répandu dans l'atmosphère artistique et sociale de l'Italie du

Nord. Evidemment Gaudenzio Ferrari, aux environs de 1514, doit avoir fait connaissance avec des œuvres allemandes, qui l'ont tout à coup incité à modifier son style, pour le revêtir à la fois d'une grâce et d'une expression nouvelles. A-t-il eu l'occasion d'étudier, à Milan, à Pavie, dans les lieux de pèlerinages où il travaillait, des peintures ou gravures de maîtres allemands ? Ou bien ne peut-on aller plus loin encore dans la conjecture, et supposer qu'il aura employé quelques mois de loisir à aller examiner sur place, dans leur pays, l'œuvre de ces maîtres allemands dont la gloire commençait alors à remplir le monde, à tel point que les plus « italiens » des artistes italiens, Raphaël et Fra Bartolommeo, Corrège et Titien, ne dédaignaient point d'acquérir et de copier des estampes de Dürer ? J'avoue que cette dernière hypothèse, malgré ce qu'elle peut avoir de hardi au premier abord, m'est apparue sans cesse plus vraisemblable, à mesure que j'ai mieux connu l'art et la personne du peintre piémontais. Avec l'inquiétude naturelle de son mobile génie, qui devait le pousser, quelques années plus tard, à se rendre à Parme pour étudier le Corrège, je l'imagine se mettant en route vers le nord, promenant sa curiosité sur les rives du fleuve vénérable qui, au début du XVIe siècle, recommençait précisément à être le vivant foyer de la vie artistique allemande. C'était le temps

où venait d'arriver à Francfort, dans l'Eglise des Dominicains, la magnifique *Assomption* commandée à Dürer par le négociant Jacob Heller (1509). C'était le temps où Mathias Grunewald remplissait de ses bizarres et puissants poèmes les églises de Mayence, d'Aschaffenbourg, du couvent d'Isenheim. C'était le temps où, dans la cathédrale de Fribourg, Baldung Grün peignait le grand polyptyque qui, de toutes les œuvres que j'aie vues jamais, se rapproche le plus de ce groupe de peintures de Gaudenzio Ferrari. Baldung Grün, Grunewald, Dürer, on a l'impression que quelque chose de chacun d'eux se retrouve dans l'œuvre du peintre italien, et précisément quelque chose du style particulier que chacun d'eux nous fait voir dans la période qui va de 1505 à 1515 : car on sait que ces maîtres, tout comme Ferrari, ont passé leur vie à changer de « manière ». Comment ne pas être tenté d'admettre, dans ces conditions, l'hypothèse d'un voyage du maître piémontais sur les bords du Rhin, alors qu'elle seule aurait de quoi nous expliquer, je ne dis pas seulement la transformation de son style et de ses procédés, mais jusqu'à l'essence la plus profonde de sa nouvelle inspiration esthétique?

Et lorsque, vers 1518, Ferrari s'interrompt de ses travaux à la cathédrale de Côme pour aller étudier à Parme l'œuvre de Corrège, les souvenirs rapportés d'Allemagne continuent, quelque temps encore,

à se mêler, chez lui, aux leçons nouvelles qu'il vient de recevoir. Dans sa *Fuite en Egypte* de la cathédrale de Côme, des anges d'un moelleux déjà tout corrégien flottent autour d'un groupe, et dans un paysage, évidemment inspirés de la *Fuite en Egypte* de Baldung Grün, à la cathédrale de Fribourg. Dans le *Mariage de sainte Catherine*, à la cathédrale de Novare (1518), les deux influences apparaissent encore ; mais déjà la plus forte est celle du maître de Parme ; et déjà les *putti* de la prédelle (aujourd'hui au musée de Bergame) pourraient être attribués à un élève immédiat de Corrège. C'est de l'art de Corrège aussi que relèvent directement la grande *Vierge* et la *Déposition de Croix* de Turin (1521), et même la *Vierge avec des saints* de l'église Saint-Christophe, à Verceil (1529). Mais ensuite le génie de Gaudenzio Ferrari, s'étant, pour ainsi dire, saturé d'influences diverses, reprend librement la voie où nous l'avons vu s'engager vingt ans auparavant. Léonard et Borgognone, Dürer et Grunewald, Luini et Corrège, ils gardent tous une part dans les fresques de Saint-Christophe de Verceil (1530), dans celles de la coupole de Saronno (1536), dans celles de la chapelle de la Sainte-Couronne à Sainte-Marie-des-Grâces à Milan (1542) ; mais ici l'art est si haut, la science si forte, l'expression religieuse si vivante en même temps et si poétique, que personne ne songe plus aux éléments



GAUDENZIO FERRARI (1515)

VIERGE ENTRE DEUX SAINTS

(Milan, Galerie Borromée.)

qui ont pu concourir à créer des œuvres d'une beauté aussi prodigieuse. Après un demi-siècle de recherches et de tâtonnements, Gaudenzio Ferrari a enfin réalisé l'idéal de mouvement expressif qu'il avait entrevu vers 1500, quand il peignait l'*Histoire de la Vierge* du musée de Turin. Il a enfin tiré de lui tout ce qui s'y trouvait en germe de vérité et de beauté, comme Rembrandt dans ses *Syndics*, ou encore Wagner dans son *Parsifal;* et, lui aussi, bien qu'il ait constamment essayé de transformer sa manière, les chefs-d'œuvre éclatants de sa maturité nous le font voir tout à fait le même qu'il nous est apparu déjà dans ses premiers essais.

Combien nous regrettons seulement, après cela, que les documents nous renseignent si peu sur la vie et le caractère d'un homme dont l'œuvre, par elle-même, est curieuse et émouvante à suivre comme le roman le plus pathétique! Nous savons du moins qu'il a été, toute sa vie, d'une piété d'enfant; que, dans les contrats qu'il signait, il avait toujours soin de stipuler des avantages pour ses assistants; qu'il dédaignait l'argent au point de refuser les sommes qu'on lui offrait pour ses peintures, lorsqu'il les estimait trop chèrement payées; et nous savons encore que, détestant de tout cœur les innovations inutiles, il ne cessait pas d'exhorter les habitants de ses vallées natales à conserver fidèlement les cos-

tumes, le dialecte, les mœurs de leurs pères. Dans le peu que nous connaissons de la personne de Gaudenzio Ferrari, comme dans tout ce qui nous reste de son œuvre, il n'y a rien qui ne soit pour nous le faire aimer.



JUSTE D'ALLEMAGNE (1451)

L'ANNONCIATION (Fresque)

(Gênes, Église Santa-Maria in Castello.)

II

UN ALLEMAND EN ITALIE : JUSTE D'ALLEMAGNE

On se tromperait étrangement à croire que, en aucun temps, les Italiens aient dédaigné le génie artistique des « barbares » du nord. Dès la fin du XIVe siècle, dans toutes les régions de l'Italie, depuis Venise jusqu'à Naples, les églises se disputaient l'honneur de posséder des œuvres allemandes ou flamandes; et peut-être les historiens de l'art n'ont-ils jamais encore suffisamment insisté sur l'influence exercée, au delà des Alpes, par ces maîtres dont nous ne connaissons que les prénoms italianisés, et accompagnés de l'épithète *Alemanno* ou *d'Allamagna*. Mais il n'y a pas un seul de ces maîtres qui nous ait laissé, de son passage en Italie, une trace aussi charmante ni aussi instructive que le mystérieux « Juste d'Allemagne », dont on peut voir à Gênes, dans le cloître de la vieille église dominicaine S. Maria in Castello, une admirable fresque de l'*Annonciation*, signée, avec la date de 1451 et les quatre initiales C. R. D. Z.

Dans un savant essai sur *les Peintres du Haut-Rhin et des contrées voisines vers le milieu du XVe siècle*, M. Auguste Schmarsow s'est récemment occupé de cette fresque de Gênes, et des influences diverses qui s'y manifestent. Très finement, il a noté le mélange tout particulier qui s'y trouve de l'esprit allemand et de l'esprit italien, mélange qui suffirait, à lui seul, pour contredire l'invraisemblable assertion de feu Hubert Janitschek, d'après lequel Juste d'Allemagne n'aurait fait que « copier librement l'*Annonciation* du grand retable de Gand ». Et pourtant je me demande si M. Schmarsow, de son côté, ne pousse pas trop loin le goût de l'analyse lorsqu'il veut reconnaître, dans l'*Annonciation* de S. Maria in Castello, des souvenirs directs des Van Eyck, et du maître de Flémalle, et de Gentile da Fabriano, et de Taddeo Bartoli, et de l'école bourguignonne de Claus Sluter. En réalité, l'œuvre de Juste d'Allemagne ne porte clairement la marque que de deux écoles, d'ailleurs unies entre elles par un étrange lien de parenté morale : l'école de Cologne et l'école de Sienne. Etienne Lochner et les maîtres siennois de la première moitié du *quattrocento* ont évidemment collaboré à la formation artistique de ce peintre allemand, et c'est à leur double leçon qu'il a dû de pouvoir produire une œuvre d'un charme vraiment sans pareil, pieuse et belle, pleine à la fois de la réserve allemande

et de l'élégance italienne. Si bien qu'on est tenté d'admettre, avec M. Schmarsow, que Juste d'Allemagne a fait partie, en 1450, comme Rogier van der Weyden, du grand pèlerinage jubilaire de Rome, et s'est, au retour, longuement arrêté à Sienne, où se célébrait alors la béatification de saint Bernardin. Quant aux initiales de la fresque, le critique allemand croit que les deux premières signifient : *Civis Ravenspurgensis* (citoyen de Ravensbourg), et que les deux dernières désignent le lieu de naissance du peintre, quelque village rhénan dont le nom commencerait par un Z. En tout cas, l'œuvre du vieux maître allemand est à coup sûr parmi les plus exquises que l'on puisse voir à Gênes, — encore une ville plus riche en art qu'on n'est trop souvent porté à le supposer ; — et il serait fort à souhaiter que quelqu'un prît enfin la peine de consacrer une étude approfondie à l'homme, trop peu connu, à qui nous la devons.

VI

VENISE

I

CARPACCIO

Il y a de très belles peintures de Carpaccio dans plusieurs musées d'Europe, en dehors de Venise : il y en a à Milan et à Bergame, à Berlin et à Vienne, à Francfort, à Stuttgart; il y a, en France, la *Sainte Famille* de Caen et le *Saint Etienne* du Louvre, qui, avec l'extrême diversité de leur inspiration, auraient de quoi nous révéler, à eux seuls, presque toutes les qualités artistiques du vieux maître vénitien. Et c'est chose certaine, d'autre part, que les églises et musées de Venise abondent en très belles peintures de maîtres contemporains de Carpaccio, dont quelques-uns lui sont au moins égaux pour la science du métier et l'adresse manuelle, — Gentil Bellin, par exemple, ou Cima de Conegliano, — tandis que l'un d'eux, Jean Bellin, offre toujours à nos yeux une pureté de lignes, une douceur de modelé, comme aussi un recueillement religieux

et une profonde émotion poétique, que l'on chercherait vainement dans toute l'œuvre de l'aimable illustrateur de l'*Histoire de sainte Ursule*. Mais, avec tout cela, le fait est qu'on dehors de Venise Carpaccio passe à peu près inaperçu, et que peu s'en faut que, à Venise, parmi tous les peintres de son temps, nous ne voyions que lui. Au Louvre même, où pourtant les œuvres des prédécesseurs vénitiens de Giorgione sont bien rares, à peine nous remarquons en passant, — et peut-être avec plus de surprise que de vrai plaisir, — la singulière apparence orientale de la *Prédication de saint Étienne*. Et je ne dis point que, pendant notre séjour à Venise, nous restions sourds à la noble, subtile, et rêveuse musique qui s'exhale des grands yeux voilés des *Vierges* de Jean Bellin ; mais quand ensuite, dans le train qui nous ramène de Mestre à Padoue, nous essayons de nous rappeler les impressions d'art qui se sont le mieux associées, en nous, au charme inoubliable de l'eau et des pierres de Venise, ce ne sont pas les *Vierges* de Jean Bellin qui se présentent à notre souvenir, ni les *Saintes Conversations* de Cima ou de Basaiti, ni les retables solennels des Vivarini : de tous les tableaux de l'ancienne Venise, les seuls que nous revoyions sont ceux de Carpaccio, les *histoires* de *Sainte Ursule*, de *Saint Georges*, et de *Saint Jérôme*, les *Deux Courtisanes* du musée Correr, et ce vieux

saint barbu de l'église Saint-Vital, qui, dans l'encadrement d'une arche romaine, du haut d'un énorme cheval blanc, terrible et serein comme lui, profile sa prestance héroïque sur un délicieux horizon de collines boisées.

Phénomène qui, d'ailleurs, n'a rien d'inexplicable. Car, sans posséder, à coup sûr, les éminentes vertus classiques de l'art de Jean Bellin, l'art de Carpaccio est si absolument, si intensément « vénitien », qu'il ne saurait être tout à fait compris loin des *calli e canali* de sa ville natale. Transportés du Grand Canal sur la Seine ou la Sprée, la gondole la plus pittoresque, le plus somptueux *palazzo*, risqueraient de ne nous plaire que médiocrement ; et, de même, la peinture de Carpaccio ne s'accommode pas d'être « déracinée ». Elle est, pour ainsi dire, le miroir de la Venise d'il y a quatre siècles ; et l'image qu'elle en reflète n'a pour nous tout son prix qu'au contact de ce qui survit encore de l'original. Jamais, je crois, aucune peinture n'a reçu l'empreinte de son « milieu » autant que celle-là. Composition et sentiment, formes et couleurs, tout y découle directement de l'âme même de Venise ; et MM. Molmenti et Ludwig, les nouveaux biographes de Carpaccio, ont bien raison de nous recommander, en celui-ci, « l'interprète le plus efficace, à la fois, de la nature et de la vie vénitiennes ».

L'attrait particulier qu'a pour nous, aujourd'hui, l'œuvre de Carpaccio, — nous disent-ils, — n'est pas dû seulement à sa pureté et à sa noblesse artistiques, mais aussi à ce fait, que nous y trouvons une très sincère et très vivante représentation de Venise, telle qu'elle était en son plus beau temps. On peut l'affirmer sans crainte d'exagération : nulle autre part l'antique cité des îles ne se manifeste à nous aussi complètement, si ce n'est, peut-être, dans le *Journal* de Marin Sanudo. Dans les tableaux du peintre, comme dans les pages de l'écrivain, les détails les plus intimes et les plus curieux abondent à tel point que nous avons l'illusion de revivre, nous-mêmes, dans l'heureuse époque qui revit devant nous. Et combien heureuse, en effet, cette époque de Carpaccio ! Aucune autre ville ne pouvait être comparée à Venise pour la sagesse des lois, la puissance des armes, la richesse du commerce, la splendeur des palais, le luxe et l'élégance de la vie civile. De majestueux édifices surgissaient du Grand Canal ; sur la lagune couraient des barques légères ; par les rues et les places se promenaient, en foule, les nobles dames, vêtues des robes les plus magnifiques, les graves patriciens en toge, les Orientaux en costumes bizarres : tout cela constituant un mélange singulier, mais toujours harmonieux, de couleurs et de lignes... De sorte que Carpaccio n'a eu qu'à reproduire fidèlement ce qu'il avait sous les yeux pour récréer, dans ses tableaux, tout l'aspect et le coloris de cette vie, illuminée de la douce lumière sereine du ciel vénitien. Il a été vraiment, avec son pinceau, le chroniqueur le plus exact d'un peuple parvenu au plus haut degré de sa gloire ; et il y a maintes des merveilleuses cérémonies de son temps dont ses peintures nous gardent un souvenir infiniment plus précis, dans son éloquence, que celui qui

se dégage pour nous des documens les plus explicites des archives vénitiennes [1].

Aussi MM. Ludwig et Molmenti ont-ils eu soin, toujours, de demander à l'œuvre de Carpaccio ces précieux renseignements dont elle est remplie. En même temps qu'ils étudiaient la valeur artistique des tableaux du peintre vénitien, toujours ils se sont efforcés de savoir au juste quels sujets il y a traités. Ils ont considéré ces tableaux, tout ensemble, comme des œuvres d'art et comme des images : excellente méthode qu'avaient déjà très heureusement pratiquée les critiques d'autrefois, mais qui semble bien, aujourd'hui, avoir été presque entièrement abandonnée par leurs successeurs. Car il n'arrive plus guère, désormais, que les critiques attachent aucune importance ni aux détails de la figuration d'un tableau religieux, ni même au sujet principal qui y est figuré. Ils s'inquiètent de l'origine du tableau et de sa date probable, des dimensions relatives de la tête et du corps, de la manière dont sont dessinés les doigts et les oreilles : mais quant à reconnaître si ce tableau représente une naissance ou une mort, un miracle ou un martyre, c'est là une tâche qu'ils dédaignent, d'ordinaire, la laissant aux « guides » des hôtels ou aux sacris-

1. *Vittore Carpaccio : la vita e le opere*, par G. Ludwig et P. Molmenti, 1 vol. in-4, illustré. Milan, librairie Ulrico Hœpli, 1906.

tains. Ils se comportent, devant l'œuvre des vieux maîtres, comme si ceux-ci n'avaient eu d'autre objet, en la peignant, que de les fournir de matière pour leurs savantes, — et stériles, — disputes. J'ai cité déjà, dans un chapitre précédent, la façon dont un biographe anglais de Fra Angelico avait intitulé *Prédication et Vision de saint Nicolas* un fragment de prédelle qui ne représentait ni une prédication, ni une vision, du saint évêque de Myre. Encore, du moins, dans cette prédelle, s'agissait-il effectivement de saint Nicolas, dont Fra Angelico, suivant l'usage universel de ses contemporains, avait reproduit l'histoire, ligne pour ligne, telle qu'elle était racontée dans la *Légende dorée;* mais l'ouvrage de MM. Ludwig et Molmenti suffit à nous prouver, par maints exemples que nous y trouvons signalés, avec quelle aisance les critiques allemands et anglais se trompent, couramment, sur les noms, et jusque sur le sexe, des saints. Erreur insignifiante! dira-t-on. Elle le serait, peut-être, si vraiment les peintres anciens avaient travaillé pour les critiques d'art de l'avenir, et non pas pour les âmes chré tiennes de leur temps; mais surtout elle le serait si, faute de connaître les sujets qu'ils ont peints, nous n'étions pas empêchés de comprendre l'émotion qu'ils ont voulu traduire, et qui, certes, pour eux, importait plus encore que l'écartement des oreilles ou la longueur des doigts!

En tout cas, c'est une erreur que les nouveaux biographes de Carpaccio ont scrupuleusement évitée. Avec une conscience et une pénétration admirables, non seulement ils ont reconstitué les sujets de tous les tableaux qu'ils avaient l'occasion d'étudier ; ils se sont aussi ingéniés à définir la signification exacte des moindres gestes des personnages, héros ou comparses, des moindres éléments de leur costume, des moindres particularités du décor qui les environne. Nous devinons qu'ils se sont proposé, autant que possible, de nous faire assister à tout le travail du maître, depuis le choix de son sujet et la détermination de son plan jusqu'aux dernières touches de la mise au point : infatigables à confronter, avec les tableaux, tous les documents de même date qu'ils pouvaient découvrir, dessins et gravures, livres, papiers d'archives. Et ainsi ils sont parvenus à nous offrir une biographie artistique d'un genre tout nouveau, et si complète, si fidèle, si profondément intéressante aussi bien pour l'étude de la vie vénitienne que pour celle de la vie et du génie de Carpaccio, que je ne crois pas, en vérité, que jamais l'œuvre d'un grand peintre ait été interrogée avec plus de fruit.

Mais avant d'essayer, à mon tour, un rapide croquis de la figure de Carpaccio, telle qu'elle ressort des pages de ce livre, il faut que je dise quelques

mots des auteurs du livre, ou plutôt de l'un d'eux, car l'autre, le député italien Pompeo Molmenti, n'a plus besoin d'être présenté au public français. Il est assurément, aujourd'hui, l'héritier le plus authentique du passé de Venise. Personne ne connaît mieux que lui ce glorieux passé, jusque dans ses nuances les plus fugitives ; personne ne sait mieux nous le faire revivre, avec un beau mélange, tout vénitien aussi, de précision pittoresque et d'ardente passion. Quant à son collaborateur, Gustave Ludwig, — qui est mort à Venise le 16 janvier 1905, à cinquante-trois ans, après de longues années d'un véritable martyre saintement subi, — celui-là restera toujours, pour moi, l'incarnation la plus parfaite du « critique d'art ». Je n'ai pas eu le bonheur d'explorer avec lui les musées de Venise, ni de le voir dans cette petite chambre du *Cappello Nero* où il avait recueilli, classé, et comparé tout ce que contiennent, en fait de documents divers relatifs aux anciennes écoles de peinture de Venise, toutes les archives publiques ou privées de l'Europe, Mais il m'a été donné de l'avoir pour compagnon, un jour, dans la galerie italienne du Louvre, et jamais je n'oublierai la très vive impression de surprise et de ravissement que j'ai rapportée de cette promenade. Pour la première fois, j'avais rencontré un homme qui, véritablement, « regardait » les tableaux. Dans des œuvres dont je

m'imaginais que tous les recoins m'étaient familiers, il me signalait une foule de traits caractéristiques qui, jusqu'alors, m'avaient échappé : la forme singulière d'un arbre, l'expression d'un visage à demi caché, l'ordonnance d'une coiffure, l'emplacement d'un meuble; et de tout cela il m'expliquait aussitôt la signification, m'indiquant d'autres œuvres qui présentaient des traits analogues, ou bien évoquant devant moi, à l'aide de ces traits, le tempérament, l'éducation, l'humeur des vieux peintres, ou bien encore me décrivant les mœurs, les monuments, et les sites dont ils s'étaient inspirés. Chaque tableau avait, pour lui, une voix et une âme; et, sous les charmantes visions de jadis qu'il ressuscitait à mes yeux, toujours je sentais son âme, à lui, frémissante de plaisir et d'admiration, ingénument heureuse de pouvoir s'enfuir, par la porte enchantée que lui ouvrait la peinture d'un Giorgione ou d'un Véronèse, loin des laideurs et de la cruauté de la vie réelle.

Descendant d'une célèbre famille allemande de médecins et de naturalistes, il avait lui-même, vers 1895, définitivement renoncé à sa profession de médecin pour se consacrer tout entier à l'étude de l'art ancien de Venise; et je n'en finirais pas à vouloir énumérer les services qu'il a rendus à l'histoire de cet art. Qu'il se soit agi de retrouver, dans des poèmes ou des romans du *quattrocento*, les

vrais sujets des étranges allégories de Jean Bellin et de Giorgione, ou de reconstituer la filiation exacte des grandes dynasties de peintres de l'école vénitienne, les Vivarini, les Bonifazio, ou d'élucider tout ce qui subsistait de points obscurs dans la biographie de Titien, on peut affirmer qu'il a résolu victorieusement tous les problèmes historiques dont il s'est occupé. Personne, depuis Morelli, n'a autant contribué à renouveler notre connaissance de la peinture italienne. Et j'ajouterai que son rôle ne s'est point borné là. Ses travaux ne valent pas seulement par leur intérêt propre, par l'importance décisive des découvertes qu'il y a consignées : ils ont eu, en outre, le mérite de ramener la critique d'art dans la voie droite et large qu'elle avait constamment suivie, dès la Renaissance, jusqu'au jour où, sous prétexte de lui donner un caractère plus « scientifique », on l'avait condamnée à n'être plus qu'un mélange de vaines discussions esthétiques et d'attributions fantaisistes. L'exemple de ce modeste et admirable chercheur vient nous rappeler, le plus opportunément du monde, qu'un tableau peut avoir pour nous d'autres objets, et plus intéressants, que de nous exciter à deviner le nom de l'homme qui l'a peint. Et si même l'*Histoire de sainte Ursule* de l'Académie de Venise, par exemple, était l'œuvre d'un peintre anonyme, l'ouvrage posthume de Ludwig nous montre qu'elle n'en aurait pas moins

de quoi nous rester, encore, une source infinie de jouissances et d'enseignement.

Jamais, du reste, le savant qu'était Ludwig ne s'est fait faute de demander aux méthodes « scientifiques » toutes les ressources qu'elles pouvaient lui offrir. Jamais il n'a manqué de tenir un compte rigoureux, en particulier, de l'ordre des dates, dans ses recherches sur la vie ou sur l'œuvre des peintres ; et c'est précisément ce souci constant de la chronologie qui lui a permis, tout d'abord, de rectifier l'erreur commune de ses prédécesseurs au sujet de l'éducation artistique de Carpaccio. Suivant Vasari, — qui, dans son superbe dédain pour les peintres de Venise, s'inquiétait fort peu de la justesse des renseignements qu'il nous transmettait sur eux, — Carpaccio aurait eu pour élèves « ses deux frères, Lazzar et Bastian ». Ces « frères » du maître étaient, sans aucun doute, le résultat d'une confusion : car on connaissait effectivement, parmi les contemporains de Carpaccio, un peintre nommé Lazzaro Bastiani, auteur, à l'Académie de Venise, d'un très curieux tableau où l'on voit saint Antoine de Padoue assis dans un grand arbre, avec deux autres saints assis à ses pieds. Lazzaro Bastiani n'était, d'ailleurs, ni le frère ni le parent de son compatriote Carpaccio : mais, sur la foi de Vasari, tous les historiens se

sont accordés à le tenir pour un de ses élèves. Or il a suffi à Ludwig d'interroger les archives vénitiennes pour découvrir que Bastiani avait, déjà,un atelier à la date du 5 avril 1449, c'est-à-dire quand Carpaccio n'était pas encore né. Et une étude plus attentive de l'œuvre des deux peintres lui a révélé en outre, de la façon la plus manifeste, que c'est, au contraire, Carpaccio, plus jeune de vingt ans, qui a été l'élève de Lazzaro Bastiani. Le jeune peintre a même commencé par imiter absolument le style de son maître; et lorsque, plus tard, il s'est créé le style personnel que nous connaissons, maintes particularités de facture s'y sont conservées, qui venaient encore du vieux Bastiani.

La vérité est que, dans la peinture vénitienne de la seconde moitié du xve siècle, entre les deux écoles pour ainsi dire « officielles » des Vivarini et des Bellini, existait une troisième école, plus humble, plus obscure, de peintres que l'on n'employait pas à la décoration des grandes églises ni du Palais des Doges, mais dont la clientèle principale était formée de ces pieuses confréries qui, sous le nom de *scuole*, surgissaient alors de tous les coins de la ville. Ces *scuole* vénitiennes, dont l'histoire et la physionomie sont excellemment reconstituées dans l'ouvrage de MM. Ludwig et Molmenti, étaient, en réalité, des sortes de « cercles », réunissant tous les membres d'un même métier, ou encore tous les

étrangers venus, à Venise, d'un même pays. Elles étaient fermées au public, et, pour la plupart, ont continué de l'être jusqu'au grand bouleversement de la Révolution française. Et ainsi, pendant trois siècles, les *guides* consacrés à la description de Venise ont ignoré l'œuvre, et souvent jusqu'aux noms, des vieux peintres qui, comme Lazzaro Bastiani, comme Giovanni Mansueti, comme Benedetto Diana, avaient dépensé leur talent à orner de belles *histoires* de saints les murs des salles où se rassemblaient les confréries des diverses *scuole*. Carpaccio lui-même, pendant la majeure partie de sa carrière, a été l'un de ces peintres : et par là s'explique le long oubli qui a pesé sur son nom, comme aussi la rareté des documents qui nous parlent de lui.

Rareté si extrême que nous ne connaissons au juste ni la date de sa naissance, ni celle de sa mort. Nous pouvons seulement conjecturer qu'il a dû naître aux environs de l'année 1455, car nous voyons que, en 1472, il se trouvait déjà en âge d'hériter de l'un de ses oncles ; et, de même, nous savons qu'il a dû mourir entre la fin de 1523, où il recevait encore le paiement d'une *Nativité,* et le milieu de 1526, où le peintre Piero Carpaccio se disait « fils du défunt Vettore ». D'autre part, les recherches de Ludwig ont définitivement tranché le débat, déjà très ancien, et assez compliqué, qui s'était

élevé sur la question du lieu de naissance de Carpaccio et de ses origines. Le nom de « Carpathus», dont le vieux maître a presque toujours signé ses tableaux, et peut-être aussi ce caractère exotique, manifestement oriental, qui nous frappe dans quelques-unes de ses compositions, tout cela avait depuis longtemps suggéré l'idée que Carpaccio, comme maints de ses confrères de l'école vénitienne, pouvait bien avoir été d'origine étrangère. Et l'hypothèse avait failli se changer en certitude lorsqu'un savant chanoine de Capo d'Istria avait établi que, pendant plusieurs siècles, une famille de « Carpaccio » avait habité cette ville. Aussi bien se trouvait-il que les églises de Capo d'Istria contenaient plusieurs œuvres, dûment signées, du maître vénitien, en même temps que la série à peu près complète de l'œuvre, d'ailleurs fort médiocre, de l'un de ses fils. Mais les documents mis au jour par Ludwig ne laissent rien subsister de cette hypothèse, qui, je l'avoue, n'avait pas manqué jusque-là de me séduire tout particulièrement. Il ne nous sera plus possible, désormais, de considérer le peintre de l'*Histoire de sainte Ursule* comme ayant aucun rapport avec ces lointaines Carpathes que nous évoque son nom. *Carpathus* est, simplement, une adaptation latine du nom, très vénitien, de Scarpazza, que portaient, à Venise, les obscurs ancêtres du grand peintre. Et rien ne prouve même que

celui-ci soit jamais allé à Capo d'Istria : c'est son fils, Benedetto, qui y est allé, et qui sans doute s'y sera marié, y aura fondé la famille en question.

Un petit bourgeois vénitien : tel nous apparaît Carpaccio, d'après les quelques pièces d'archives où figure son nom. Né à Venise, c'est à Venise qu'il a passé toute sa longue existence de soixante-dix ans. Dans ses dernières années, en vérité, sa renommée est un peu sortie du cercle étroit de ces *scuole* dont il avait été longtemps le peintre favori : car nous savons que, depuis 1501, il a travaillé au Palais des Doges, et que même, le 11 décembre 1508, on lui a fait l'honneur de le charger, avec son vieux maître Lazzaro Bastiani, d'expertiser les fresques que venait de peindre, sur la façade du Fondaco dei Tedeschi, le jeune « *maistro Zorz da Castel Francho* ». Mais, jusqu'à la fin de sa vie, c'est dans le petit monde bourgeois de sa ville qu'il paraît avoir eu ses fréquentations : car tantôt nous le voyons figurer, comme témoin, en compagnie de modestes boutiquiers vénitiens, tantôt une dame Mariette Canali, de la paroisse Saint-Maurice, l'institue l'un des exécuteurs de son testament. Et à cela se réduirait tout ce que nous apprennent de lui les papiers contemporains, si nous ne possédions pas un document biographique d'une importance infiniment plus considérable, sous les espèces d'une lettre écrite, par Carpaccio lui-même, le 20 août 1511,

à François de Gonzague, marquis de Mantoue. Voici cette lettre, l'unique renseignement écrit qui nous reste sur le tour de pensée et le caractère du grand peintre :

Mon Illustrissime Seigneur, Ces jours passés, un inconnu est venu chez moi, amené par quelques personnes, pour voir une *Jérusalem* que j'ai faite. Et à peine l'a-t-il vue, qu'avec une insistance extrême il m'a demandé si je voudrais la vendre, attendu qu'il reconnaissait que c'était une chose de grands contentement et satisfaction. Enfin le marché a été conclu, et la foi donnée : mais l'homme en question n'a plus reparu. Et moi, pour m'éclaircir là-dessus, j'ai interrogé ceux qui me l'avaient amené : parmi lesquels était un prêtre barbu, vêtu d'un *beretino* gris,et que j'ai vu plusieurs fois avec Votre Seigneurie dans la grande salle du Conseil. Et, ayant demandé le nom de l'homme susdit et sa condition, on m'a dit que c'était maître Laurent, peintre de Votre Seigneurie. Par quoi j'ai facilement compris où cet homme voulait en venir, et, maintenant, je prends la liberté d'adresser la présente à Votre Sublimité, pour lui donner notice et de mon nom, et de mon ouvrage. D'abord, mon Illustre Seigneur, je suis ce peintre que nos Illustr. Seigneuries ont chargé de peindre dans la Grande Salle, où Votre Seigneurie a daigné monter sur l'échelle pour voir mon œuvre, qui représentait l'histoire d'Ancône. Et mon nom est Victor Carpathio. Quant à la *Jérusalem*, j'ose affirmer que, dans notre temps, il n'y en a point d'autre pareille, ni pour la bonté et l'entière perfection, ni, non plus, pour la grandeur. La longueur de l'ouvrage est de 25 pieds, sa largeur de 5 pieds

et demi. Et je sais avec certitude que votre susdit peintre en a emporté une esquisse incomplète et de petite forme, où on la voit comme elle est. Mais je crois, ou plutôt je suis très sûr, que cette esquisse ne sera pas à la satisfaction de Votre Seigneurie, étant trop incomplète. Et que si Votre Seigneurie voulait d'abord faire voir mon œuvre par des hommes de jugement, l'œuvre serait à la disposition de Votre Seigneurie. Elle est peinte à l'aquarelle, sur toile, et pourrait se transporter sur panneau sans détriment aucun. Quant au prix, je n'en dirai rien, parce que je m'en remets à Votre Seigneurie, à laquelle je me recommande humblement. Le très humble serviteur de Votre Sublimité, *Victor Carpathio, pictor*.

Aucune trace ne subsiste plus de cette *Jérusalem*, dont Carpaccio parlait, dans sa lettre, avec un naïf accent d'orgueil où il nous plaît de deviner l'écho d'une âme généreuse. Mais la mention que fait le peintre du sujet de son tableau nous amène à signaler un autre des problèmes qui, jusqu'à présent, avaient fort embarrassé tous ses biographes. Avant de peindre des vues de Jérusalem, Carpaccio avait-il, lui-même, visité cette ville? Avait-il visité, aussi, les diverses cités orientales dont des monuments se retrouvent, fidèlement reproduits, dans plusieurs de ses grandes compositions religieuses, Rhodes, Candie, Jaffa, et jusqu'à l'égyptienne Giseh? La réponse affirmative, en vérité, semblait infiniment probable, surtout

quand on se rappelait l'authentique voyage en Orient du rival de Carpaccio, Gentil Bellin. Ne lisait-on pas, au reste, dans les *Habiti antichi e moderni* de Cesare Vecellio, publiés à Venise en 1590, que « le Sultan avait mandé à sa Cour un certain Vittore Scarpe, lequel était un très laborieux peintre de son temps » ? Et volontiers on imaginait Carpaccio poussé, par sa curiosité d'artiste, à explorer les régions les plus fantastiques ; on le voyait mêlé à des caravanes, la tête coiffée d'un énorme turban ; ou bien on se le figurait installé, en grand éclat, à la cour magnifique de Constantinople. C'était là, sans doute, qu'il s'était rempli les yeux de ces costumes étranges, de ces vives couleurs vivement contrastées, et de cette lumière chaude, vibrante, presque desséchante, qui souvent nous ravissent et parfois nous déconcertent, dans les œuvres les plus personnelles de sa maturité ? Hélas ! voilà encore une séduisante hypothèse que, désormais, nous devrons nous résigner à abandonner !

Il y a dix ans environ qu'un très sagace critique anglais, M. Sidney Colvin, en étudiant un dessin de Carpaccio destiné au tableau du *Départ de sainte Ursule*, avait cru remarquer que deux tours, figurées là, étaient la copie exacte de deux illustrations d'un *Pèlerinage en Terre sainte*, écrit par le voyageur allemand Breydenbach, et imprimé

à Mayence en 1486. Le livre de Breydenbach, avec un double texte latin et allemand, était illustré d'une foule de gravures sur bois, — d'après des dessins d'un certain Reuwich, — représentant toute sorte de sites, de vues de villes, de monuments, de types exotiques, tout cela d'une précision linéaire et d'une justesse admirables : et Carpaccio, pour dessiner le port où allait s'embarquer sainte Ursule, avait emprunté à Reuwich deux monuments très caractéristiques, la Tour Française de Rhodes et une tour de Candie. Sur quoi l'on pense bien que MM. Ludwig et Molmenti se sont empressés d'examiner plus à fond la série complète des gravures de Reuwich : ils y ont retrouvé non seulement tous les paysages et tous les édifices orientaux que l'on voit dans toute l'œuvre de Carpaccio, depuis l'*Histoire de sainte Ursule* jusqu'au *Saint Étienne* du Louvre, mais un grand nombre de costumes, de coiffures, de menus ornements, et jusqu'à des groupes entiers de personnages, que Carpaccio a transcrits, du livre allemand, tantôt sans y rien changer, tantôt avec des variations de sa fantaisie. Tous les détails des vues de Jérusalem, en particulier, ont passé des dessins de Reuwich dans les tableaux du maître vénitien : et c'était, probablement, une adaptation du panorama de Jérusalem de Reuwich que Carpaccio offrait au prince de Mantoue. L'aventureux voyage en Orient

où nous aimions à accompagner de nos rêves le jeune peintre, c'est un dessinateur allemand qui l'a fait pour lui. Dans un coin d'atelier, à Venise, un gros livre à images assidûment feuilleté : il n'en a pas fallu davantage pour nous valoir la vision la plus « orientale » de l'Orient, peut-être, que la main d'un peintre ait jamais traduite.

Mais l'air et la lumière, mais l'étrangeté de cette vision ? Évidemment Carpaccio les a pris dans son propre cœur, ou, si l'on veut, dans le cœur de Venise, incarné en lui. Ce goût du détail singulier, notamment, qui nous frappe dans ses peintures, c'est un des traits les plus « vénitiens » de son génie artistique. A toutes les périodes de l'art de Venise, depuis Pisanello jusqu'à Longhi, ce même goût nous apparaît, sous des formes diverses : chez Carpaccio, il domine tout le reste, et s'étend aussi bien à l'invention des sujets qu'à leur exécution. Rien de plus curieux, à ce point de vue, que la comparaison des nombreuses esquisses dont le vieux maître faisait toujours précéder son travail de peintre : vingt fois, il changeait de fond en comble l'arrangement des figures et du décor, avec la préoccupation bien visible de constituer un spectacle aussi nouveau que possible, et aussi imprévu. Et lorsque, ensuite, il en venait à exécuter son tableau, on n'imagine point la quantité de

menus épisodes qu'il s'ingéniait à y introduire, de façon à tenir en éveil notre curiosité. Dans la suite de l'*Histoire de Sainte Ursule*, MM. Ludwig et Molmenti ont pu reconnaître tant de traits typiques de la vie vénitienne que le chapitre qu'ils ont consacré à ces tableaux, indépendamment de sa valeur critique, nous présente, lui-même, tout l'attrait d'un tableau de mœurs, le plus vivant du monde et le plus fourni.

A défaut de la grande invention poétique d'un Jean Bellin, Carpaccio avait hérité de sa race une richesse merveilleuse d'imagination pittoresque. Les émotions les plus fortes, chez lui, s'exprimaient en images concrètes, en compositions où le paysage, les monuments, les accessoires de toute espèce jouaient souvent plus de rôle que les mouvements des figures. Et plus important encore, plus directement « expressif », était le rôle qu'y jouaient la couleur et la lumière, toujours empruntées, certes, au milieu vénitien, mais transformées, renforcées, rendues plus joyeuses ou plus pathétiques, suivant la nature du sentiment qui les inspirait. Je n'essaierai pas de rapprocher la *Sainte Ursule* de Memling de celle de Carpaccio : il y a, dans la piété du maître allemand de Bruges, quelque chose de si pur, de si détaché de la terre, que nous risquerions de trouver bien frivoles, en comparaison, les ingénieuses fantaisies du peintre

vénitien. Mais que l'on ne croie pas que celui-ci, tout en nous décrivant les mœurs et les costumes de la « jeunesse dorée » de Venise, it ignoré ou négligé la signification religieuse du sujet qu'il traitait! Depuis la solennelle et brillante arrivée des ambassadeurs jusqu'au tumulte tragique du martyre des saintes, sans cesse, dans ses tableaux, le ton du récit devient plus grave, l'atmosphère plus pesante et plus douloureuse.

Et quand, plus tard, sous l'influence de l'âge ou des tristesses de la vie, cette piété naturelle de Carpaccio a pris plus de ferveur, c'est encore, surtout, dans le décor de ses compositions qu'il s'est efforcé de nous la traduire. Non seulement les œuvres de sa dernière période n'ont plus la verve juvénile des deux suites célèbres de *Sainte Ursule* et de *Saint Georges* : les figures y sont, trop souvent, d'une couleur déplaisante, avec un usage excessif de tons jaunes et rouges; et souvent aussi elles sont mal dessinées, comme si le vieux maître avait désormais perdu sa sûreté de main, en même temps que sa charmante gaîté de jadis : mais l'expression de ces figures est si éloquemment rehaussée par l'ordonnance et la lumière des édifices, des arbres, des rochers, des horizons montueux qui les entourent, qu'il nous semble que la nature entière participe à l'action dramatique où nous assistons, et nous invite à en ressentir la poignante ou su-

CARPACCIO (v. 1515)

PIETA

(Musée de Berlin.)

blime beauté. Ainsi les quatre tableaux de l'*Histoire de saint Etienne*, — malheureusement épars entre les musées de Berlin, Milan, Paris et Stuttgart, — constitueraient, si nous parvenions à les voir réunis, une sorte de grand *oratorio* chrétien, d'une unité, d'une noblesse, et d'une profondeur admirables. Avec la *Sainte Famille* de Caen et l'extraordinaire *Pietà* de Berlin, ils nous découvrent, chez Carpaccio, une intensité d'âme que pas un de ses tableaux précédents ne nous laissait soupçonner. Ce ne sont toujours que des images, les inventions ingénues d'un artisan vénitien : mais une foi les anime que, seul, un cœur de poète a pu éprouver. Et nulle autre part, peut-être, nous n'apercevons mieux tout ce qui se cachait de rêverie pieuse, d'émotion recueillie, sous les dehors légers et fastueux du génie de Venise.

II

UN VÉNITIEN DE NUREMBERG :

ALBERT DURER

I

Des nombreux portraits de lui-même que nous a laissés Albert Dürer, le plus connu est, à coup sûr, celui du musée de Munich. Son souvenir s'est désormais lié, en nous si étroitement au nom du peintre nurembergeois que nous ne pouvons plus entendre ce nom sans qu'aussitôt nous apparaisse un pâle visage encadré de longs cheveux bruns, un visage d'une immobilité froide, sévère, et presque inhumaine, fixant sur nous le regard glacé de ses grands yeux clairs. Et, certes, l'image est à la fois si étrange et si belle que l'on comprend que personne, jamais, n'ait pu s'empêcher d'en subir la hantise : mais, avec toute sa beauté, ce n'est point la véritable image de Dürer. A peine a-t-on le droit de dire qu'elle nous vienne de sa main, tant on devine que d'autres mains, après lui, ont travaillé

à nous l' « embellir » en toute façon : ni la date et la signature, ni le fond, ni la couleur des cheveux, ni probablement le dessin de la bouche, rien de tout cela n'était pareil, dans l'œuvre originale, à ce que nous fait voir aujourd'hui le tableau de Munich. Et je dois ajouter que, même sous sa forme première, il ne me semble pas que cet admirable tableau ait été, proprement, un « portrait ». Je croirais plutôt que l'auteur, au lieu de chercher à y représenter bien au juste l'aspect réel et vivant de sa figure, a pris celle-ci pour prétexte d'une de ces libres fantaisies artistiques où s'est souvent amusé, plus tard, le génie de Rembrandt : peut-être a-t-il voulu, par exemple, dégager de ses traits ce « canon », ce type idéal de beauté qu'il prétendait qu'un peintre pouvait toujours dégager de toute face humaine ? Mais, en tout cas, nous savons que le vrai Dürer ne ressemblait que de très loin au jeune mage impassible du portrait de Munich : nous le savons par le témoignage de ses contemporains, et, mieux encore, par une vingtaine d'autres portraits que nous avons de lui, dessinés ou peints, qui tous s'accordent à nous montrer un visage d'un ovale moins régulier et de lignes moins pures, mais tourmenté, fiévreux, sans cesse frémissant de passion et de vie.

Cet authentique visage d'Albert Dürer, nulle part il ne se livre aussi entièrement à nous que dans le

petit portrait du musée de Madrid, peint à Nuremberg en 1498, et accompagné d'une inscription en manière de distique : *Das malt Ich nach meiner Gestalt. — Ich war sex und zwanzig Jor alt.* (J'ai peint ceci d'après ma figure, étant âgé de vingt-six ans.) Vêtu d'un magnifique pourpoint blanc et noir, l'épaule droite couverte d'un manteau violet, les mains gantées de gris, la poitrine nue, la tête coiffée d'une toque blanche et noire d'où s'échappe le flot léger d'une chevelure d'or, le modèle nous regarde, se tournant vers nous de trois quarts, tandis que, derrière lui, une fenêtre nous découvre la perspective, tout italienne, d'un torrent qui serpente et s'enfuit entre des montagnes. La moustache et la barbiche blondes, le front bas, le gros nez osseux, tout l'ensemble des traits atteste la simple et saine vigueur d'un sang plébéien. Mais combien différente est l'impression qui ressort ensuite, pour nous, dès lèvres et des yeux du jeune Dürer ! Il y a dans ces yeux gris, aux prunelles à demi cachées sous les lourdes paupières, il y a sur ces lèvres épaisses et tordues, un même mystérieux sourire d'ironie mêlée de tristesse, comme si déjà le peintre-poète, à vingt-six ans, et malgré l'héroïque verdeur de sa sève, malgré l'allégresse triomphale de sa mise, portait, au fond de son cœur, le rêve douloureux qu'il allait tenter de traduire, quinze ans après, dans sa *Mélancolie*. Et tel est, en vérité,

l'attrait de ce sourire que peu s'en faut qu'il ne nous fasse oublier l'éminente valeur artistique du tableau, la noblesse discrète de la composition, la sûreté du dessin, une délicate et subtile harmonie de tons clairs absolument unique dans l'œuvre du maître, — à moins qu'on n'attribue à celui-ci, comme je persiste à penser qu'on est droit de la lui attribuer, l'énigmatique *Jeune femme au Bouquet* du musée de Francfort [1]. Par delà toutes ces exquises vertus « picturales » du portrait de Madrid, toujours nous nous reprenons à interroger les yeux, la bouche, l'âme du modèle. « Quelle espèce d'homme est-ce là, — nous demandons-nous, — et que nous veut-il avec son sourire? Un jeune ouvrier endimanché, tout fier de sa belle mine, de son beau costume et de l'adresse, en effet merveilleuse, de sa main? Ou bien un songe-creux, acharné à la poursuite d'impossibles chimères, et se désespérant de ne pouvoir les atteindre? Il est heureux et il souffre, cela est sûr : mais d'où lui viennent cette joie et cette souffrance? Et puis, pourquoi son visage, si expressif

1. Après avoir successivement prêté ce tableau aux diverses écoles italiennes, la critique paraît maintenant s'être résignée à le mettre au compte de l'excentrique et nomade Bartolommeo Veneziano : ce qui est à peu près comme si, sur la foi de menues analogies de costume ou de paysage, nous voulions faire honneur de la *Sainte Ursule* de Bruges à quelque Nicolas Froment ou Jehan Perréal. J'ajoute que l'on trouvera une très belle description de la *Jeune Femme au Bouquet* dans un ouvrage récent de M. J. K. Huysmans : *Trois Primitifs* (Librairie Messein, 1904).

qu'il soit, semble-t-il avoir à nous dire toute sorte de choses qu'il ne nous dit point? »

Autant de questions que nous suggère immanquablement le portrait de Madrid; et tous les autres portraits du maître allemand nous suggèrent les mêmes questions, et aussi toutes ses autres œuvres, peintures, gravures, ou dessins. Car, si l'on a eu raison d'affirmer qu'il existe, dans tous les arts, des hommes dont l'œuvre se suffit à elle-même, sans que nous ayons besoin d'en connaître l'auteur, et des hommes dont, au contraire, l'œuvre nous intéresse surtout par ce qu'elle nous révèle de leurs sentiments ou de leurs pensées, c'est à cette seconde catégorie d'artistes que, plus que personne parmi les peintres, appartient Dürer. Jamais, ou presque jamais, son art ne nous donne aux yeux la satisfaction absolue et plénière que nous donne, par exemple, le moindre morceau d'un Raphaël ou d'un Titien, ou de ses compatriotes Burgmair et Holbein. Nous l'admirons, en somme, plus que nous n'en jouissons : ou plutôt la jouissance profonde qu'il nous procure dérive moins des hautes qualités artistiques qui s'y offrent à nous que de l'originale et émouvante figure d'artiste, bien plus haute encore, que nous avons l'impression d'entrevoir derrière elles. En présence des *Apôtres* de Munich ou de la *Némésis*, comme en présence du portrait de Madrid, il nous paraît toujours que

Dürer a plus de choses à nous dire qu'il ne nous en dit. Et toujours nous nous reprenons à nous demander : « Quelle espèce d'homme est-ce là ? Un ouvrier ou un poète ? Un observateur ou un inventeur ? Un chrétien ou un païen ? Un sage ou un fou ? »

Vainement on chercherait une réponse à ces questions dans le *Dürer* que vient de publier un critique anglais, M. Sturge Moore [1]. Celui-ci, qui ne manque d'ailleurs ni d'idées ni de style, a évidemment considéré comme indigne de lui d'appliquer à l'étude de Dürer les méthodes habituelles de la biographie et de la critique d'art. Au lieu de rassembler, de contrôler, et d'approfondir les données diverses que nous possédons sur la vie et l'œuvre du peintre allemand, il a préféré choisir, un peu au hasard, quelques-unes d'entre elles, et se livrer sur elles à des commentaires de sa fantaisie, comparant tantôt Dürer au Christ, et tantôt à Whistler ou au sculpteur Barye, ou encore se divertissant à contredire, sur tel ou tel menu détail d'appréciation, d'honnêtes et obscurs polygraphes dont l'avis n'a jamais eu pour personne aucune importance. Aussi, et quoique M. Sturge Moore nous prouve mainte fois qu'il sait sentir, et comprendre très profondément le génie de Dürer, ne pouvons-nous guère tirer profit d'un livre où nous voyons trop que c'est lui-même,

1. *Dürer*, un vol. illustré. Londres, 1905.

autant et plus que Dürer, qu'il a entrepris de nous révéler. Mais ce que son livre ne nous apprend point, sur la vraie vie et le vrai caractère du peintre des *Apôtres*, deux autres ouvrages nouveaux nous l'apprennent le plus heureusement du monde, ou du moins nous permettent de le deviner : un petit recueil des principaux écrits du vieux maître, — lettres, journal, poèmes, aphorismes esthétiques, etc., — et un gros recueil de photographies de tout l'œuvre peint et gravé de Dürer, soigneusement classé suivant l'ordre des dates[1]. Hélas! le recueil des écrits est loin d'être complet : bien des passages du *Repas de l'Apprenti-Peintre*, notamment, ne s'y trouvent point, qui auraient mérité d'y avoir leur place. Et, de même, le recueil de l'œuvre artistique de Dürer aurait été pour nous infiniment plus instructif qu'il ne l'est si l'on avait pu y admettre ne fût-ce qu'une centaine de ces prodigieux dessins dont la série, se poursuivant au long des années, contient et nous transmet les plus intimes confidences d'un grand cœur toujours enfiévré, toujours impatient d'épancher le torrent tumultueux de rêves qui se presse en lui. Mais n'importe : c'est Dürer lui-même qui se raconte à nous, dans ces deux recueils, c'est lui-même

1. *Albrecht Dürers schriftliches Vermæchtniss*, par Max Osborn, 1 vol. Berlin, 1905. — *Dürer : des Meisters Gemælde. Kupferetiche und Holzschnite in 447 Abbildungen*, 1 vol. Stuttgart, 1904.

qui nous dit les circonstances de sa vie, et les impressions qu'il en a reçues, et les exemples ou les enseignements qu'il en a rapportés. Parallèlement, de proche en proche, son art et ses écrits se déroulent devant nous, nous aidant, mieux que tous les commentaires, à le pénétrer jusqu'au fond de l'âme. Le problème que nous présentaient ses portraits et les fragments épars de son œuvre, nous sommes désormais en état de le résoudre. Et sans cesse sa noble figure, à la regarder ainsi de plus près, nous apparaît plus belle et nous devient plus chère.

II

Albert Dürer est né le 4 avril 1471, à Nuremberg, d'une famille d'artisans. Il n'était point, quoi qu'on en ait dit, d'origine hongroise; mais le fait est que son grand-père paternel, étant allé travailler en Hongrie, s'y était marié : et peut-être cette goutte de sang étranger que le jeune homme avait en lui, — mais non pas de sang « slave », comme le croit M. Sturge Moore, — nous explique-t-elle certaines singularités de son apparence extérieure et de son caractère. La maison où il est né ne nous est point connue; mais il nous a fait connaître, par un portrait des Offices de Florence et par un autre portrait dont, à défaut de l'original, nous possédons diverses copies, la forte, naïve et touchante

figure de l'homme excellent qu'était son père ; et c'est lui encore qui, dans une *Chronique de Famille* écrite en 1524, nous a renseignés sur son éducation et l'heureuse existence de ses premières années, avec cette expressive précision de langage qui aurait fait de lui, si seulement il avait eu la moindre notion de ce qui doit forcément s'apprendre de la grammaire et du style, un des maîtres les plus parfaits de la prose allemande :

Cet homme, mon cher père, prenait un soin extrême de ses enfants, pour les instruire à honorer Dieu ; son plus ardent désir étant de les bien élever, de façon qu'ils pussent plaire à Dieu et aux hommes. Aussi nous répétait-il chaque jour que nous devions aimer Dieu et agir honnêtement à l'égard du prochain. Et tout particulièrement mon père s'était attaché à moi, parce qu'il voyait que j'étais appliqué à l'étude. Il me laissa donc aller à l'école ; et puis, quand j'eus appris à écrire et à lire, il me retira de l'école et m'enseigna le métier d'orfèvre, qui était le sien. Mais moi, lorsque déjà j'étais en état de travailler proprement, voici que mon goût m'entraîna plutôt vers la peinture que vers l'orfèvrerie. De quoi mon père fut assez en peine, quand je lui en fis l'aveu, car il regrettait le temps que j'avais perdu à apprendre son métier. Pourtant il me laissa faire, et, l'année 1486 après la naissance de Notre-Seigneur, le jour de la Saint-André, il me mit en apprentissage chez Michel Wolgemut, que je m'engageai à servir pendant trois ans. Et, pendant ce temps, Dieu daigna m'accorder un grand zèle, de sorte que j'appris bien mon nouveau métier : mais j'eus beaucoup à souffrir des valets de mon maître.

Ce goût passionné de l'enfant pour la peinture nous est, en effet, prouvé par deux croquis dessinés par lui, l'un à treize ans, l'autre à quatorze, avant son entrée dans l'atelier de Wolgemut : un portrait de lui-même (à Vienne) et une *Vierge entourée d'anges* (au musée de Berlin). La *Vierge*, à dire vrai, n'est guère qu'une faible imitation de quelque gravure alsacienne ou flamande : mais au contraire le portrait pourra déjà nous faire pressentir maints des éléments les plus profonds du futur génie de Dürer. Ignorant tout de l'art difficile où il s'essayait, le petit garçon en a déjà presque tout deviné, à force de curiosité et d'ardent vouloir. On sent qu'il a mis tout son cœur à saisir, dans le reflet du miroir, chacun des traits de sa gentille figure, la courbe du nez, la moue des lèvres, les cheveux flottants, et la fixité obstinée de ces grands yeux qui craignent, dirait-on, de laisser échapper l'image péniblement perçue. Netteté de la ligne et justesse des lumières, souci constant du détail et non moins constant souci de ce qu'on pourrait appeler la signification « morale », ou « musicale », de l'ensemble : tout cela nous apparaît en germe dans ce précieux dessin, sans compter qu'on y devine clairement une âme prête à tout affronter, prête à tout souffrir, plutôt que de s'arrêter dans l'immense effort où elle s'est lancée.

Aussi n'avons-nous pas de peine à croire que

Dürer ait « beaucoup appris » chez son maître Wolgemut, un peintre et graveur sur bois assez habile, appliquant de son mieux les procédés réalistes de l'école flamande, et sachant même y joindre un certain charme d'émotion familière, emprunté aux vieux peintres de sa ville natale[1]. Ce qu'il a enseigné à son élève, pendant les trois années de l'apprentissage, nous le savons par quelques dessins, et surtout par ce portrait du père de Dürer, au musée des Offices, qui, conçu dans le style naïf des portraits de Wolgemut, gauchement posé et d'un détail trop menu, a déjà, pourtant, un relief et un accent tout à fait nouveaux. Le dessin est sûr, le modelé souple, la couleur un peu dure, mais simple et vigoureuse; et les mains, trop petites, égrènent leur rosaire avec un mouvement plein de naturel. Tout ce que son maître avait à lui enseigner, l'élève l'a appris, et bien d'autres choses encore que l'honnête Wolgemut ne soupçonnait point.

Quant aux « souffrances » qu'il se plaint d'avoir eu à endurer de la part des « valets de son maître », c'est-à-dire des apprentis et des aides de l'atelier de Wolgemut, sans doute elles ont dû avoir surtout pour cause la jalousie, plus ou moins inconsciente,

1. On pourra trouver des renseignements plus détaillés sur l'atelier de Wolgemut, et sur le milieu artistique où s'est formé d'abord le génie de Dürer, dans un chapitre de mes *Peintres de Jadis et d'Aujourd'hui* (pp. 81 et suiv.).

inspirée à ces jeunes gens par l'énorme supériorité de leur nouveau camarade. Et comment, avec leurs âmes médiocres et rudes, n'auraient-ils pas détesté un garçon qui, avant d'avoir rien appris, dessinait déjà comme n'aurait jamais su le faire le plus adroit d'entre eux? Mais il n'est pas impossible aussi que leur malveillance ait eu une autre cause, plus légitime sinon beaucoup plus belle, et se rapportant précisément à l'une des plus frappantes « singularités » natives du caractère du jeune apprenti. Chose étrange, en effet, mais clairement prouvée par ses écrits comme par ses portraits de lui-même : ce fils d'ouvriers ne pouvait pas se résigner à être un ouvrier. Il avait au cœur, dès l'enfance, un orgueil ingénu et profond qui le portait à se tenir pour un « gentilhomme », ou du moins à rêver toujours d'en devenir un. « Gentilhomme », ce mot revient à chaque instant dans ses lettres à son ami et confident intime Willibald Pirkheimer; et n'est-ce point le même mot qu'évoquent tout de suite en nous les divers portraits que nous avons de lui, avec l'altière dignité des poses et l'élégance recherchée de l'accoutrement? En véritable représentant de la Renaissance, Dürer avait l'instinct que son art lui constituait des titres de noblesse égaux, ou peut-être supérieurs, à ceux que donne le sang; et l'on comprend que les paysans ou petits bourgeois qui travaillaient avec lui dans l'atelier de Wolgemut

aient plus d'une fois cherché à lui faire payer la hauteur dédaigneuse de son attitude. Ces pauvres gens ne se rendaient pas compte de la transformation qui était en train de s'opérer dans la condition sociale des artistes; et Dürer, lui, s'en est toujours rendu compte, sauf à souffrir toujours davantage d'avoir à vivre dans un milieu qui, décidément, ne voulait pas s'accommoder de cette transformation. Il avait le sentiment que son art lui créait des droits nouveaux, mais aussi de nouveaux devoirs, à l'accomplissement desquels s'est vouée toute sa vie. La supériorité qu'il s'attribuait sur le commun des hommes, il entendait la justifier par la recherche incessante d'un idéal supérieur de beauté et de vérité artistiques. Comme jadis les croisés à la conquête du tombeau du Christ, avec la même fierté et la même ardeur intrépide, il s'acharnait à la conquête des mystères de son art, se jurant d'établir, sur des bases d'une rigueur scientifique absolue, une peinture qui dépasserait en perfection toute l'œuvre de son temps. Oui, il y a toujours eu dans l'effort de Dürer quelque chose d'aventureux et de romanesque, quelque chose qui rappelle les lointains voyages des princes des légendes en quête de la jeune princesse aux cheveux étoilés.

Ces sentiments et ces rêves de l'apprenti de Wolgemut se trouvaient, d'ailleurs, fort encouragés par

le spectacle que lui offrait alors sa cité natale. Le premier souffle de la Renaissance avait pénétré à Nuremberg, et, coïncidant avec un essor soudain de la richesse publique, y avait produit aussitôt une admirable floraison d'intelligence et d'art. Savants et poètes, peintres et sculpteurs, voyaient se partager entre eux la faveur des opulentes familles bourgeoises de la ville, et il n'y avait pas une de ces familles qui ne tînt à commémorer, en toute manière, le coûteux intérêt qu'elle daignait porter au culte des Muses. C'était le temps où les églises se remplissaient d'autels sculptés en pierre ou en bois, de vitraux peints, de tableaux montrant les petites figures des donateurs agenouillés aux pieds de leurs saints patrons. Et le jeune Dürer, à respirer ainsi une atmosphère vivifiante de luxe et de beauté, s'exaltait à la fois dans son orgueil aristocratique et dans l'espoir qui, dès l'enfance, l'avait fasciné, dans son héroïque désir d'arracher à la nature ces secrets merveilleux qu'on lui affirmait qu'avaient su saisir autrefois, et puis emportés avec eux dans l'oubli, « les Apelle, les Zeuxis, et les Protogone ».

III

« Et lorsque j'eus achevé mon service chez Wolgemut, lisons-nous ensuite dans la *Chronique*, mon père m'a envoyé en voyage, et je suis resté

absent pendant quatre années, jusqu'à ce que mon père m'ait fait revenir. Je suis parti en l'an 1490, après les fêtes de Pâques, et je suis revenu en 1494, après la Pentecôte. » Malheureusement il ne nous dit pas où l'a conduit ce voyage de quatre ans : et c'est sur quoi ses biographes n'auront sans doute jamais fini de se quereller. Des documents certains attestent qu'il a travaillé à Colmar, à Bâle, et à Strasbourg ; mais une tradition, aujourd'hui contestée, veut qu'il ait en outre, dès ce moment, visité l'Italie. « Les choses qui m'ont fait tant de plaisir, il y a onze ans, ne me plaisent plus, écrit-il lui-même à son cher Pirkheimer, de Venise, le 7 février 1506 ; et, si je n'avais pas vu de mes yeux ce qui en est, jamais je n'aurais voulu croire personne qui me l'eût dit. » Voilà qui semble, en vérité, confirmer singulièrement l'hypothèse d'un premier séjour en Italie : pour ne point parler d'autres arguments à peine moins probants, comme, par exemple, toute une série de copies ou d'imitations d'œuvres italiennes. Mais il y a un argument qui me paraît plus décisif encore que tous ceux-là : si l'étrange et passionnant triptyque à la détrempe du musée de Dresde, communément attribué à Dürer, est en effet de lui, personne ne saurait sérieusement douter que, avant de le peindre, il ait étudié à Padoue les fresques de Mantegna et tout l'ensemble des œuvres produites, autour de ce

maître, dans l'atelier de Squarcione. Et le triptyque de Dresde est bien de Dürer, quoique cela aussi ait été nié : jusque dans ses moindres détails, il porte l'empreinte toute vivante de sa main et de sa pensée.

Le jeune homme a vu l'Italie ; il a vu aussi les cités rhénanes où revivent et se transforment les méthodes de patient réalisme de l'école flamande : et déjà le contraste de ces styles divers se manifeste à lui dans un relief tragique, lui imposant la nécessité d'un choix que vont lui rendre particulièrement difficile sa largeur d'esprit et la soif de perfection qui continue à le dévorer. Les années qui suivent son retour à Nuremberg ne sont, pour lui, qu'une suite incessante de tâtonnements vigoureux et saccadés : soit que, dans son admirable *Hercule* du musée de Nuremberg, il essaie de réaliser la grandeur contenue de l'idéal classique, ou que, dans son portrait de Madrid, il cherche à retrouver l'élégante et lumineuse harmonie des maîtres vénitiens, ou encore qu'il se reprenne à poursuivre, en la relevant de son fort génie, l'honnête manière nurembergeoise des Pleydenwurf et des Wolgemut, notamment dans une série de portraits de Weimar et de Cassel, et dans la *Pieta* du musée de Munich.

Comme Raphaël, comme Titien, comme Rembrandt, comme tous les grands chercheurs de beauté, toute œuvre nouvelle qui se montre à lui

l'émeut aussitôt au plus intime de son cœur, l'ébranle dans les principes où il se croit fixé, le contraint à modifier son idéal esthétique. Lorsque, vers l'an 1500, le sec et bizarre Jacopo Barbari vient demeurer à Nuremberg, tout de suite Dürer s'attache à lui, l'imite, lui emprunte sa finesse de rendu, l'éclat un peu discordant de son coloris, mais surtout ce système pseudo-scientifique qui prétend appliquer les règles de la géométrie à la composition des ensembles de même qu'à l'agencement des proportions du corps. Et ce n'est point la seule influence dont son œuvre de cette période nous conserve la trace : ce maître sans pareil va jusqu'à imiter ses élèves, l'excentrique Baldung Grün, en particulier, dont l'action sur lui se trahit au moins autant que celle du Vénitien Jacopo dans la petite *Vierge* de Vienne, dans la *Nativité* de Munich, et les *Rois Mages* du musée des Offices. Par tous les moyens, il veut atteindre la perfection, tirer de la nature « l'art qui se cache » en elle. Et déjà son cœur saigne, de ce vain effort qu'il s'acharne à poursuivre : dès ce moment, il devient pour nous le type de ces hommes chers à Pascal, de ces pauvres grands hommes qui « cherchent en gémissant ».

Le cours des choses, autour de lui, ne répondait guère, non plus, à ses beaux espoirs de jeunesse. D'année en année, le souffle nouveau de la Renais-

sance, en pénétrant à Nuremberg, y prenait davantage une forme spéciale : la forme de cet *humanisme*, qui, il faut bien le reconnaître, et même en Italie, admirait trop Apelle et Protogone pour être sincèrement ami des arts de son temps. Les bourgeois de Nuremberg appelaient à eux, de toute l'Allemagne, astronomes, géomètres, philologues, et versificateurs; mais, dans leur louable passion de science et de latin, ils en arrivaient à négliger les artistes infiniment plus que n'avaient fait leurs ignorants ancêtres. Les commandes, peu à peu, devenaient plus rares, plus maigrement payées : sans ses gravures sur bois, — c'est-à-dire, en somme, des illustrations de livres, — Dürer aurait été en peine de gagner sa vie. Le « gentilhomme » qu'il avait rêvé d'être se voyait réduit à d'humbles besognes, où il mettait du reste le génie que l'on sait, mais qui ne devaient pas moins lui peser, par instants, en comparaison des ambitions magnifiques dont il était rempli.

C'est alors que se produisit l'événement principal de sa carrière d'artiste, un coup de soleil qui, providentiellement, vint lui réchauffer l'esprit et le cœur. Aux derniers mois de l'année 1505, la colonie allemande de Venise l'invita dans cette ville, pour décorer d'un tableau sa petite église de Saint-Barthélemy. Pendant près de deux ans, Dürer demeura à Venise, se repaissant de lumière divine

et humaine, chéri des artistes, honoré des seigneurs et de tout le peuple, admis enfin à connaître les seuls plaisirs dont il était curieux. Ses lettres de Venise à Pirkheimer sont littéralement folles, ivres de jeunesse et de gaieté triomphante. Il rit, il se moque, il goûte un bonheur d'enfant à étaler devant son ami son « manteau français », et les compliments qu'il reçoit de tous. Pour la première fois, il a pleine conscience d'être un grand peintre : et, vraiment, il l'est. Au spectacle d'un art tout imprégné de beauté sensuelle, mais plus encore sous l'influence d'un milieu tout imprégné d'art, sa vue s'ouvre à un monde que jusque-là elle n'avait fait qu'entrevoir, son goût se développe et se fixe, son inquiète pensée consent, par miracle, à se reposer. Les œuvres qu'il peint, non seulement à Venise, mais durant les années qui suivent son retour, les deux *Vierges* de Prague, l'*Adam et Ève* de Madrid, la *Trinité* de Vienne, le petit *Christ en croix* de Dresde, la *Jeune Femme* de Berlin, ce sont des morceaux d'une maîtrise parfaite, simples et délicats, émouvants et charmants, riches de musique allemande et de grâce italienne. Il avoue ingénument à son ami, dans une de ses lettres, « qu'il n'y a pas à Venise de *Vierges* meilleures que les siennes » : il n'y en a pas, du moins, qui nous touchent plus à fond, qui, en ravissant nos yeux, chantent mieux dans nos cœurs. Et d'autant plus



ALBERT DURER (1507)

PORTRAIT

(Musée de Berlin.)

nous frémissons avec lui d'un regret anxieux lorsque, dans sa dernière lettre, il s'écrie, après avoir annoncé son prochain retour : « Oh! combien je vais geler, là-bas, combien va me manquer le soleil de Venise! Ici, je suis un seigneur; là-bas, un va-nu-pieds! »

IV

Hélas! oui, il allait « geler », à Nuremberg, et plus cruellement qu'il ne le craignait: comme si sa mauvaise chance avait voulu que, à chacun de ses retours, il trouvât la température de sa ville natale encore refroidie. Au pédantesque humanisme des premières années du siècle avait, à présent, succédé le protestantisme. Un vent de rénovation religieuse et morale soulevait les âmes des bourgeois franconiens; et l'âme profonde, toujours impressionnable, du peintre, ne pouvait pas tarder à s'y abandonner. Brusquement, Dürer s'apercevait de l'état de corruption où était tombée l'Église du Christ. Il s'indignait des scandales de la cour romaine, que lui dénonçait, à toute heure, une éloquente légion de moines défroqués; il s'exaltait à la lecture des pamphlets enflammés de Luther: sans que d'ailleurs sa conversion l'empêchât, jusqu'au bout, de faire ses pâques et de réciter son rosaire. Mais, si fervente qu'ait été cette conversion, il n'en avait

pas moins à souffrir de l'un des effets les plus immédiats de l'esprit nouveau, qui était de mettre les chrétiens en méfiance contre la vanité des arts et leur idolâtrie. Luther lui-même, malgré son cœur de poète, et tout en n'ayant point le courage de les excommunier expressément, se fâchait de leurs vastes ambitions et du développement excessif qu'il leur voyait prendre; et nombreux étaient déjà les disciples qui, plus hardis, prêchaient la dévastation des « temples de Baal ». Finies, les généreuses commandes de grands tableaux votifs et de *Vierges* d'oratoire! Plus d'occasions à espérer désormais, pour Dürer, d'appliquer et d'approfondir les précieux secrets rapportés de Venise! La peinture allemande mourait, sous ses yeux étonnés, juste à l'heure où son génie s'apprêtait à l'animer d'une vie supérieure ; et quand, ensuite, un heureux hasard lui permit de rencontrer un prince disposé à l'employer, ce prince extravagant ne trouva point de meilleur emploi à faire de son génie que de lui commander, — de commander à ce maître-peintre, alors dans tout le plein de son pouvoir créateur, — deux énormes et ineptes séries de gravures sur bois, une *porte triomphale* et un *carrousel!*

Ainsi s'explique cette chose étonnante et lamentable : que, à quarante ans, après avoir peint sa superbe *Trinité* de Vienne, Dürer ait presque entièrement renoncé à peindre. Mais sans doute il

n'aura pas eu la force de renoncer, du même coup, à poursuivre le beau rêve qui, dès l'enfance, l'avait fasciné, son rêve de tirer, de la nature, « l'art caché en elle » : si bien que, ne pouvant plus peindre, il tenta d'écrire. Chroniques, poèmes, traités de dessin et de perspective, dans tous les genres il voulut s'essayer, y mettant toujours l'invention la plus originale et la plus ferme raison, comme aussi, malheureusement, la fâcheuse inexpérience professionnelle de l'illettré qu'il était. Son œuvre littéraire, faite d'ailleurs à peu près tout entière de fragments et d'ébauches, abonde en trouvailles merveilleuses de pensée ou de style ; mais elle est informe, avec tout cela, et ne vaut guère pour nous que par l'écho lointain qu'elle nous apporte du cœur de héros dont elle est sortie. En vain l'auteur s'acharne à enchaîner ses arguments et à polir ses phrases : il y a décidément, dans la littérature, une part de « métier » qui lui échappe, et dont tout son génie ne parvient pas à lui tenir lieu.

Et sans doute il aurait usé toutes ses forces à ce labeur inutile si, quelques années avant sa mort, de nouveau un heureux hasard ne lui avait permis de se ressaisir, en l'arrachant à l'influence déprimante de l'air glacé et brumeux de sa bourgeoise patrie. Le séjour qu'il fit à Anvers, en 1521, lui donna pleinement la sensation bienfaisante de vivre,

une fois de plus, dans un milieu de luxe, d'élégance, et d'art. L'hommage unanime de ses confrères flamands et hollandais, des Quentin Metsys, des Lucas de Leyde, des Bernard van Orley, raviva en lui le souvenir de sa valeur d'artiste; tandis que, d'autre part, le spectacle quotidien des somptueuses et touchantes cérémonies du culte catholique lui rappelait, malgré lui, tout un univers de beauté que le zèle aveugle de ses compatriotes s'apprêtait à détruire. Peu à peu il sentait renaître, tout ensemble, son ancienne foi et son ancien génie : et c'est de toute son âme à présent qu'il s'élevait contre cette proscription de l'art religieux où lui-même, tout un temps, avait failli consentir. Quand il se retrouva à Nuremberg, un an après son départ pour les Pays-Bas, son horreur des scandales de la Cour romaine ne suffit plus à l'empêcher de redevenir le grand peintre chrétien que, de naissance, il était : fatigué, malade, déjà mortellement frappé, il concentra dans un dernier effort le noble rêve de toute sa vie, et légua au monde son chef-d'œuvre, les *Apôtres* de Munich, monument incomparable du génie poétique et religieux de sa race.

III

LES DEUX ANTONELLO DE MESSINE

Le terrible Morelli affirmait volontiers, entre autres paradoxes, qu'une signature, même la plus authentique, au bas d'un tableau ancien, n'avait qu'une valeur tout à fait secondaire pour la détermination du véritable auteur de ce tableau. « La seule signature qui compte, dans un tableau, disait-il, c'est la manière dont il est peint, et, notamment, la manière dont y sont traitées les mains et les oreilles » : car on sait que, pour le savant bergamasque, chaque peintre a eu une manière propre de traiter ces deux parties de ses figures. Et le fait est que la signature, dans les tableaux anciens, ne laisse pas de nous exposer souvent à nous tromper. D'abord, nous ne pouvons jamais être absolument certains qu'elle soit authentique; et si un homme se trouve d'une main assez adroite pour pouvoir contrefaire la peinture de Rembrandt, un tel homme ne sera guère embarrassé pour contrefaire, aussi, la signature du maître. En second lieu, il y a main-

tes signatures qui, tout en étant problablement authentiques, prouvent simplement qu'un peintre a signé un tableau, sans qu'on puisse en conclure que, en outre, il l'ait peint. On connaît, par exemple, deux tableaux signés de Francesco Squarcione : et ils sont si différents l'un de l'autre qu'il est à peu près impossible de les tenir pour sortis de la même main. Si rare que soit la chose, en général, il y a eu cependant des peintres malhonnêtes, et qui ne se sont pas fait scrupule d'apposer leur signature sur des œuvres exécutées par d'autres ; ou plutôt il y a eu de tout temps des peintres qui, le plus honnêtement du monde, ont apposé le cachet de leur signature sur des œuvres exécutées, sous leurs ordres, par leurs assistants ou leurs apprentis. Et, enfin, une troisième cause d'erreur peut consister dans la fausse interprétation d'une signature. Un tableau étant signé Jules Romain, nous sommes tout de suite tentés d'en conclure qu'il est du « Jules Romain » que nous connaissons : tandis qu'il y a eu, peut-être, un autre peintre nommé Jules qui était de Rome, et qui avait parfaitement le droit de signer de la même façon que le fameux élève et collaborateur de Raphaël.

C'est précisément une erreur de ce genre que nous signale un rédacteur sicilien de *l'Arte*, M. Enrico Brunelli, dans un de ces excellents articles, un peu secs, mais précis, rapides, sobres de phrases et

pleins d'idées, comme savent en écrire tous les critiques italiens, — ou du moins comme ils savaient tous en écrire avant que plusieurs d'entre eux, et des plus considérables, se fussent mis à imiter la manière solennelle et « métaphysique » de leurs confrères allemands.

Parmi les cinq tableaux d'Antonello de Messine qui figurent au catalogue du musée de Berlin, — et dont quatre portent la signature du vieux maître, — trois sont des portraits. Les deux autres représentent des sujets religieux, une *Vierge* et un *Saint Sébastien;* et tous deux sont évidemment signés de la même main, en grosses capitales très différentes des petits caractères cursifs qui, dans le même musée, comme aussi au Louvre, servent à signer les portraits d'Antonello de Messine. Sur le balcon de pierre où s'appuient la main gauche de la Vierge et les pieds de l'Enfant, le peintre a écrit: ANTONELLUS-MESSANÈSIS-P. Au bas du *Saint Sébastien*, il a mis : ANTONÈLLUS-MESSANEUS-P. Les deux signatures ont, d'ailleurs, toutes les apparences d'une authenticité indiscutable : de telle sorte que c'est sans aucune hésitation que le catalogue du musée cite les deux tableaux en tête des œuvres certaines de l'auteur du *Condottière* du Louvre. Et l'attribution, en outre, paraît d'autant plus légitime, tout au moins pour le *Saint Sébastien*, que celui-ci est évidem-

ment une imitation, une réplique libre, de la partie supérieure de l'admirable *Saint Sébastien* du musée de Dresde : tableau qui, en vérité, ne porte point de signature, mais où tout le monde s'accorde à reconnaître une œuvre, un chef-d'œuvre, de la plus belle manière vénitienne d'Antonello de Messine.

Pourtant, la réplique de Berlin a beau être signée : elle est incontestablement plus faible que l'original de Dresde. Le type même du visage est autre : plus mou, plus vulgaire, avec un vague sourire niais, remplaçant la belle expression de douleur chrétienne du jeune martyr de Dresde. Le coloris des chairs est d'un jaune plus pesant et moins varié, avec des ombres plaquées, au lieu du modelé délicat du grand tableau. Sans être mauvais, ce petit *Saint Sébastien* ne fait guère honneur à l'incomparable artiste dont il porte le nom. Encore est-il traité, au moins, dans le style d'Antonello, tandis que *la Vierge* du même musée nous fait voir un Antonello oubliant son style propre pour imiter, pour copier, — et bien pauvrement, — celui de son confrère vénitien Cima de Conegliano. La figure de la Vierge, en particulier, a tous les traits caractéristiques des charmantes figures féminines de Cima ; et c'est aussi à l'imitation de ce maître que le peintre a orné son ciel, sur les deux côtés de son groupe, de ces petits nuages laineux et

arrondis qui, chez Cima, ont souvent un éclat et une transparence de couleur admirables. J'ajoute que le dessin, ici, est tout à fait médiocre : surtout, précisément, pour les mains de la Vierge et pour l'oreille de l'Enfant. Le tableau est signé, et tout porte à croire qu'il a été signé par l'homme qui l'a peint : mais ce tableau-là, non plus, ne fait guère honneur au puissant ouvrier de notre *Condottière*.

Infiniment plus attachante, mais encore moins *antonellesque*, est une *Vierge* du musée de Spolète, qui, de même, porte à sa base la signature : *Antonellus Mesaneus pinsit*, signature écrite, cette fois, en petites lettres cursives, et sur une façon de carte de visite, comme dans le tableau du Salon Carré. La Vierge, à Spolète, est en pied, assise sur un beau trône très finement décoré. Aux deux côtés du trône, des fleurs se découpent sur le fond ; et, plus haut, les mêmes nuages laineux que j'ai signalés dans la *Vierge* de Berlin. De nouveau, les mains sont faibles, l'oreille presque informe. Mais le misérable état du tableau n'empêche pas la Vierge d'avoir une expression très touchante de tristesse rêveuse; et le dessin du trône et celui des fleurs attestent une main exceptionnellement habile à l'invention, comme aussi au traitement, des accessoires décoratifs. Cette *Vierge*-là, si elle était d'Antonello de Messine, aurait le droit de figurer honorablement entre ses meilleures œuvres de second ordre :

mais, à coup sûr, elle n'est pas de lui, ne ressemblant au reste de ses œuvres ni par la composition, ni par le dessin, ni par la couleur; ne leur ressemblant par rien, sauf par la très authentique signature dont elle est revêtue.

Malgré sa signature, le tableau de Spolète n'est donc, certainement, pas d'Antonello de Messine : et sa comparaison avec les deux tableaux de Berlin achève de nous faire supposer que ceux-là, non plus, ne sont pas du maître à qui on les a toujours attribués jusqu'ici. Est-ce donc à dire que les trois signatures soient simplement des faux? Non; toutes trois sont, au contraire, parfaitement vraies, et l'homme qui les a écrites avait parfaitement le droit de signer ses ouvrages comme il l'a fait : mais cet homme, tout en s'appelant Antonello, et tout en étant de Messine, n'était pas le grand peintre que nous connaissons aujourd'hui sous le même nom.

C'est ce que nous prouve un quatrième tableau, une *Vierge* encore, qui appartient au musée de Catane. Entre des nuages tout pareils à ceux des tableaux de Spolète et de Berlin, la Vierge est assise sur un trône tout pareil à celui de Spolète; et l'Enfant qu'elle tient debout, sur son genou, est tout pareil à celui de la *Vierge* de Berlin, avec le même nez camus, la même petite touffe de cheveux sur le front, les mêmes mains mal attachées, la même oreille d'un allongement disproportionné.

Sans aucun doute possible, l'auteur de cette *Vierge* est aussi l'auteur des deux autres ; et cela bien que, dans le tableau de Catane, la figure principale ne porte plus aussi distinctement la trace de l'imitation de Cima, mais, — déjà d'un modelé plus mou et d'une expression plus tendre, — attesterait plutôt une influence ombrienne, qui d'ailleurs se retrouve également dans le paysage entrevu aux deux côtés du trône. Et le tableau porte à sa base, en petites capitales, inscrite sur un cartel, l'instructive signature que voici : ANTONELLUS. MISSENIUS. D'SALIBA. HOC. PFECIT. OPUS. 1497. *Die. 2. Julij.*

Ainsi le problème se trouve définitivement résolu. Il y a eu, dans les dernières années du XVe siècle, deux Antonello de Messine, dont l'un est le merveilleux artiste que nous connaissons, et dont l'autre, son imitateur, mais plus encore l'imitateur de Cima de Conegliano, s'appelait, exactement, Antonello de Saliba. Et les archives siciliennes, sans nous renseigner sur ce deuxième Antonello aussi pleinement que nous le souhaiterions, nous permettent tout au moins d'apprendre sur lui plusieurs particularités importantes. Elles nous révèlent, notamment, qu'il était proche parent de son grand homonyme, et fils d'un habile « tailleur sur bois » messinais, Giovanni de Saliba, qui travaillait dans la seconde moitié du *quattrocento* : ce qui

nous explique l'adresse et le soin apportés par le fils au rendu de ses deux trônes de Spolète et de Catane. Sur les premières études et les premières œuvres du jeune Antonello, les documents se taisent : nous ignorons tout à fait sa vie jusqu'à ce 2 juillet 1497, où il a « parfait » sa *Vierge* de Catane. Mais depuis cette date, au contraire, et jusqu'en 1535, nous le voyons travailler pour les églises des villes et villages de Sicile : d'abord à Messine, où il y a de lui, dans la cathédrale, une seconde réplique libre, — en pied, cette fois, — du grand *Saint Sébastien* de Dresde, puis dans l'église Saint-Augustin de Taormine (1503), dans des églises de Catanzaro (où le musée a de lui deux *Vierges* signées et datées de 1508), à Vizzini (1509), à Castelbuono (1520), à Monforte (1530), et enfin à Milazzo (1531). M. Brunelli, qui a étudié soigneusement toutes ces peintures, nous affirme qu'on y sent déchoir, de plus en plus, le talent de l'auteur. Evidemment le pauvre Antonello, avec son éducation toute *quattrocentiste*, aura été de plus en plus embarrassé en présence du goût nouveau introduit d'abord, en Sicile, par des maîtres plus jeunes, comme Cesare da Sesto et Polydore de Caravage, et triomphalement représenté ensuite par Girolamo Alibrandi, le « Raphaël messinais » ; à quoi il faut bien ajouter que son tableau de Catane, pour plaisant qu'il soit, n'indique pas une originalité capable

de résister bien longtemps à des vents contraires.

Mais ce tableau de Catane, étant la première œuvre datée que l'on connaisse de lui, nous aide à nous représenter sa carrière antérieure. Il est plus vénitien que toutes les œuvres suivantes d'Antonello de Saliba, et déjà moins vénitien que les deux tableaux de Berlin et celui de Spolète : d'où nous pouvons conclure que Saliba l'aura peint à son retour d'Italie, tandis que les trois autres tableaux doivent dater d'un séjour qu'il aura fait, dans sa jeunesse, en terres italiennes, d'abord à Venise, et ensuite, probablement, en Ombrie. A Venise, le jeune homme aura sans doute subi, au début, l'influence de son illustre parent, et tout porte à croire que le petit *Saint Sébastien* du musée de Berlin est la plus ancienne de ses œuvres connues. Mais bientôt ses préférences naturelles l'auront conduit à devenir l'élève du charmant Cima, plus doux, plus poétique, plus moderne aussi, qu'Antonello de Messine. Et sans doute, enfin, avant de rejoindre sa patrie, il aura voulu aller étudier dans leur pays ces maîtres ombriens dont la manière, mieux que toute autre, répondait à son humeur et à son goût personnels. Pendant ce séjour en Italie, il se sera borné à signer ses œuvres, suivant l'usage italien, de son prénom et du nom de sa ville natale : mais plus tard, revenu dans sa patrie, tout de suite il aura joint à sa signature son nom de famille, que

son père, déjà, avait illustré. De telle sorte que ses deux tableaux de Berlin et son tableau de Spolète doivent avoir été peints entre 1480 et 1497, le *Saint Sébastien* de son grand homonyme ne pouvant guère être antérieur à la première de ces dates. Mais, en tout cas, c'est lui qui est l'auteur de ces trois tableaux, comme aussi de bien d'autres, probablement, qui, sur la foi de leur signature, continuent à passer pour des œuvres de son célèbre cousin. Et voilà comment se trouve confirmé, une fois de plus, le paradoxe de Morelli, sur le danger de trop se fier aux signatures, pour la détermination de l'origine véritable des tableaux anciens !

IV

TITIEN

I

« Le 1er août passé, — écrivait l'érudit vénitien Francesco Priscianese, dans une lettre servant de préface à sa *Grammaire latine*, — j'ai été invité à une fête, dans un charmant jardin appartenant à Messire Titien, peintre excellent et fameux. Comme le pareil attire son pareil, quelques-uns des hommes les plus remarquables de notre ville étaient là présents, à savoir, Pierre l'Arétin, Jacques Tatti dit le Sansovino, Jacques Nardi, et moi, quatrième, heureux d'être admis en cet illustre cercle. La chaleur du soleil était encore grande, bien que l'endroit lui-même soit ombragé : de telle sorte que nous occupâmes notre temps, avant que les tables fussent portées dehors, à regarder ces peintures, quasi vivantes, qui remplissaient la maison; après quoi nous jouîmes de la beauté et du charme du jardin, qui s'étend le long de la mer, à l'extrême limite de

Venise. On peut voir de là l'île gentille de Murano, et d'autres lieux encore. Et à peine le soleil s'était-il couché, que l'eau essaima d'innombrables gondoles, toutes remplies de gracieuses jeunes femmes. Chants et musiques flottaient vers nous, qui accompagnèrent notre joyeux souper jusqu'à minuit, dans ce magnifique jardin grandement admiré. Le souper fut très bon, riche en mets délicats comme en vins de prix, et relevé des plaisirs que la saison, les hôtes, et la fête elle-même y ajoutaient pour nous. Nous venions tout juste d'arriver aux fruits lorsqu'on m'a apporté votre lettre : et quand j'ai dit comment vous y chantiez les louanges de la langue latine, aux dépens de l'italienne, l'Arétin s'est mis si fort en colère que nous avons eu grand' peine à l'empêcher de proférer une des invectives les plus cruelles du monde. Il a réclamé du papier et de l'encre, bien qu'il se fût déjà suffisamment épanché en paroles. Et, après cela, le souper s'est terminé aussi gaîment qu'il avait commencé. »

Cet aimable récit, et maints passages des lettres de l'Arétin, nous permettent de nous représenter assez exactement la vie menée, vers le milieu du XVIe siècle, par le vieux peintre et ses amis, dans la somptueuse maison du Biri Grande où Titien s'était installé depuis le 1er septembre 1531, et qu'il ne devait plus cesser d'occuper jusqu'à sa mort, quarante-cinq ans plus tard. Nous le voyons assis

au travail dans son atelier, droit et solide sous son éternelle calotte de velours noir, tandis que, debout près de lui, l'énorme Arétin, avec son visage de taureau, « profère des invectives » ou raconte des anecdotes grivoises. Parfois un des élèves du maître va se mettre à l'orgue, — instrument magnifique, construit naguère pour Titien, en échange d'un portrait, par l'illustre facteur Alessandro degli Organi, et qui vit à jamais pour nous dans la *Vénus au Joueur d'Orgue* du musée de Madrid. Ou parfois l'Arétin et Sansovino, que les années n'ont pas assagis, appellent et amènent dans l'atelier quelques-unes de ces « gracieuses jeunes femmes » qui passent en gondole, chantant et riant, au fond du jardin; et Titien est ravi de les accueillir. Mais le plaisir qu'il prend à les regarder est de toute autre sorte que celui qu'y prennent ses deux « compères » toscans. « Il les embrasse et plaisante volontiers avec elles, — écrit l'Arétin à Sansovino, — mais jamais il ne va plus loin. Nous devrions en vérité, vous et moi, prendre exemple de lui! »

Nous connaissons aussi, d'autre part, la vie publique, officielle, de Titien, par la série de ses lettres aux princes et seigneurs dont il a peint les portraits, ou orné les palais de ses « poésies ». Hélas! l'homme que nous révèlent ces lettres ne ressemble guère à celui que nous font aimer les récits de

Priscianese, de Lodovico Dolce, et de l'Arétin! D'un bout à l'autre, elles ne sont pleines que de basses flatteries et de marchandages. « Ce vieux peintre est bien l'homme le plus rapace que la nature ait jamais créé, — écrivait, en 1564, l'agent à Venise du duc d'Urbin, — et, pour avoir de l'argent, il vendrait jusqu'à sa peau. » Le fait est que son unique préoccupation paraît être d'avoir de l'argent, et qu'il n'y a pas de moyen qui lui coûte, pour en obtenir : depuis l'adulation la plus éhontée jusqu'aux doléances sur sa misère, jusqu'à la menace de détruire, ou de livrer ailleurs, l'ouvrage commandé.

Et nous avons enfin, pour nous renseigner sur l'homme que fut Titien, les deux admirables portraits où il s'est peint lui-même : l'un, d'environ 1560, au musée de Berlin, l'autre, de dix ans plus tard, au Prado de Madrid. Tout y affirme cette santé parfaite du corps et de l'âme qui est la vertu que loue le plus en lui son confrère Vasari, au sortir d'une visite qu'il lui a faite, à Venise, en 1566. *E stato Tiziano sanissimo* : c'est ce que nous affirmeraient, à défaut de Vasari, les deux portraits de Berlin et de Madrid. Dans le port résolu de la tête, dans l'énergique mouvement des mains, dans le regard franchement ouvert des yeux sous le vaste front dégarni, nous sentons un merveilleux équilibre de toutes les forces vitales, un mélange extra-



TITIEN (v. 1572)

PORTRAIT DE TITIEN

(Musée de Madrid.)

ordinaire de vigueur physique et de ferme, limpide, puissante raison. Cet homme-là, certainement, n'a pas été un malade, comme on veut à présent que l'aient été tous les hommes de génie : et cependant le génie rayonne, non moins que la santé, de toute sa figure, sans compter que ce serait assez de la maîtrise vivante de ces deux portraits pour placer l'artiste qui les a peints au niveau des plus hauts génies de son art, au niveau des Rembrandt et des Velasquez. *E stato Tizano sanissimo*. Mais pourquoi ces portraits ne s'accordent-ils pas de la même façon avec la seconde partie du jugement porté par Vasari sur son grand confrère vénitien ? « Et il a été, aussi, parfaitement heureux, autant que jamais encore aucun autre de ses pairs ne l'a été, et jamais il n'a eu du ciel rien que faveurs et félicité. » Pourquoi donc le portrait du Prado, et même celui de Berlin, nous disent-ils au contraire une profonde et poignante tristesse, la tristesse d'une âme ravagée par quelque grande angoisse, ou plutôt encore désireuse de quelque plaisir impossible à atteindre? Quel drame peut bien s'être caché sous l'apparente félicité de cette vie, « plus favorisée du ciel que ne l'a jamais été celle d'aucun peintre » ?

A cette question la biographie de Titien n'est pas sans apporter une réponse possible : je veux dire

sa biographie intime, telle que l'ont transformée et enrichie plusieurs découvertes ou hypothèses récentes. Et, parmi les hypothèses, il y en a une que je ne puis m'empêcher de signaler au passage, tant je serais heureux qu'elle fût vérifiée, et détruisît enfin la légende qu'elle révoque en doute. D'après elle, Titien ne serait pas mort à cent ans, mais à quatre-vingt-dix, étant né dix ans plus tard qu'on ne l'a cru jusqu'ici [1] : de telle sorte que nous aurions moins à craindre d'être dupes d'une illusion en prenant pour des trouvailles méditées et voulues, dans les dernières œuvres du maître, ce qui n'aurait été que la maladresse impotente d'un nonagénaire. Le fait est que, pour nous en tenir à deux témoignages de contemporains, Dolce et Vasari s'accordent à placer la naissance du maître vers 1485. Dolce, le compagnon familier de Titien, écrivant en 1557, nous raconte de lui qu'il avait « à peine vingt ans » quand il a reçu la commande de décorer la façade du Fondaco dei Tedeschi (c'est-à-dire aux environs de 1507), et qu'il était encore « tout jeune », *giovanotto*, quand il a peint son *Assomption* de l'église des Frari (c'est-à-dire aux environs de 1517). Vasari, qui vient de passer plusieurs semaines à Venise avec Titien, — et qui déjà l'a connu intimement à Rome et à Florence, — écrit

1. Cette hypothèse a été émise, et très ingénieusement soutenue, par M. Herbert Cook, dans la *Nineteenth Century* de janvier 1902 et dans le volume XXV du *Repertorium für Kunstwissenschaft*.

de lui, en 1566, « qu'il a au delà de soixante-seize ans », tandis qu'il aurait dû en avoir tout près de quatre-vingt-dix s'il était né à la date, généralement admise, de 1477. Par malheur, contre ces affirmations, et contre toute sorte d'arguments historiques et critiques qui les viennent renforcer[1], un autre témoignage s'élève, qui mérite bien, lui aussi, d'être considéré : celui de Titien lui-même, écrivant à Philippe II, en 1571, qu'il est « âgé de quatre-vingt-quinze ans ». Le problème en est là, sans qu'on puisse encore se décider formellement pour l'une ou pour l'autre de ses deux solutions. La prodigieuse verdeur du vieillard aura-t-elle trompé jusqu'à ses plus proches amis sur son âge véritable? Ou bien est-ce lui qui aura oublié son âge, à la longue, et se sera trop vite cru parvenu au terme ordinaire de la vie humaine? Ou bien, peut-être, se sera-t-il simplement vieilli à dessein, pour apitoyer son auguste client ?

Et j'ajoute que nous savons à présent pourquoi il avait si fort à cœur d'amener ses clients à « lui payer son prix fort ». L'âpreté au gain, suivant toute vraisemblance, n'aura été chez lui que l'effet d'une sollicitude passionnée pour l'avenir de ses enfants et de toute sa famille : car jamais père

1. C'est chose certaine que Véronèse, par exemple, dans le superbe portrait de Titien qu'il a peint, en 1562, au premier plan de ses *Noces de Cana*, ne lui a nullement donné l'apparence d'un vieillard de quatre-vingt-cinq ans.

ni mari n'eut un cœur plus tendre, ne travailla plus assidûment au bien-être des siens. Des documents retrouvés, en 1903, par M. G. Ludwig, explorateur infatigable des archives vénitiennes [1], nous révèlent que, en novembre 1525, Titien s'est marié : il a épousé une certaine Cecilia, fille d'un barbier du district de Cadore. Il l'avait depuis longtemps pour maîtresse, et déjà elle lui avait donné deux fils, lorsque, la voyant malade, il résolut de légitimer son union avec elle. Puis elle guérit, lui donna encore une fille, sa chère Lavinia; et, quand elle mourut, cinq ans après leur mariage, il en eut un chagrin si profond que, pour l'unique fois de sa vie, il interrompit un temps tous ses ouvrages en train. Du moins sa fille restait près de lui, pour le consoler : les portraits qu'il nous a laissés d'elle suffisent à nous apprendre combien fièrement, ardemment, il l'aimait. Et un jour vint où il dut la céder à un mari, la voir s'éloigner de Venise : et un jour vint, peu de temps après, où il la vit mourir, probablement en couches, comme était morte sa mère. Encore, si chère qu'elle lui fût, semble-t-il ne l'avoir pas aimée autant que son fils aîné, Pomponio, celui-là même dont Musset, dans un de ses contes, a revêtu la paresse d'une grâce immortelle. Pas un moment, durant les quarante

1. Ces documents ont été publiés dans le volume XXV du *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen.*

dernières années de sa vie, Titien n'a cessé de solliciter pour ce fils, ni non plus de se désoler et de trembler pour lui : car Pomponio, qu'il avait fait entrer dans les ordres, était un prêtre détestable et un vilain homme, débauché, ivrogne, de cœur dur, ne songeant qu'à exploiter l'affection de son père. Pendant que le vieillard implorait la charité de Philippe II, son fils, avec non moins d'instance, implorait la sienne; et l'on comprend que tant de deuils et de soucis, et d'alarmes, s'aggravant sous l'influence de l'inquiétude fiévreuse qu'engendre assez communément la vieillesse dans les âmes passionnées, aient prêté au visage de l'octogénaire l'étrange et infinie tristesse qui s'y traduit à nous.

Mais le véritable drame de la vie de Titien n'est point là : et la lecture de tous les documents recueillis sur lui par les érudits, ni même de la très consciencieuse et très intelligente étude biographique que lui a consacrée M. Georges Gronau [1], ne vaut, pour nous faire connaître ce drame tel qu'il a été, quelques heures passées à regarder de page en page l'inappréciable recueil où une maison d'édition allemande vient de reproduire, dans un ordre chronologique aussi rigoureux que possible, l'œuvre tout entière du maître de Cadore [2]. Recueil

1. *Titian*, un vol. illustré, Londres, 1904.
2. *Tizian, des Meisters Gemælde in 230 Abbildungen*, un vol. Stuttgart, *Deutsche Verlags-Anstalt.*

qui, toutefois, n'est pas sans défaut : car cinq ou six pièces y manquent qu'on aimerait à y voir, un portrait de *l'Arétin*, qui se trouvait naguère dans une collection romaine, la *Vénus* de Dresde (dont on ne peut nier que Titien en ait peint au moins une partie), et les belles gravures qui nous gardent le souvenir d'ouvrages perdus, comme le *Triomphe de la Foi* de 1508, les *Onze Césars* de 1538, ou ce touchant portrait, copié par Van Dyck, qui montrait le vieux Titien serrant contre lui sa chère Lavinia, avec une tête de mort au premier plan du tableau ; et, en revanche, bien des pièces y figurent qui sont probablement des copies, ou des travaux d'atelier, ou peut-être des faux. Le recueil n'est point parfait, et, certes, c'est grand dommage ; mais sur les 200 peintures qu'il reproduit, 150 pour le moins sont d'une authenticité absolue, et on nous les offre à la suite, par rang de dates, depuis les joyeuses et vibrantes *Conversations* de l'adolescent jusqu'à la tragique *Pieta*, laissée inachevée. Soixante-dix années d'un travail ininterrompu se déroulent devant nous, nous initiant mieux que tous les discours à ce qu'a été l'œuvre de Titien ; et, du même coup, nous y découvrons ce qu'ont été son âme et sa vie, et nous comprenons pourquoi son regard, dans ses portraits, est à la fois si inquiet et si triste, comme s'il s'obstinait à vouloir saisir une ombre insaisissable.

II

Ce qui frappe au premier coup d'œil, dans cette revue d'ensemble de l'œuvre de Titien, c'est que le style du maître se transforme de proche en proche, par une évolution presque continue, et, en conséquence, à peine sensible. Qu'au Louvre, par exemple, on considère tour à tour la *Vierge avec les trois saints*, l'*Allégorie d'Avalos* et la *Flagellation :* on croirait voir l'œuvre de trois maîtres différents, — tous trois, en vérité, d'un égal génie; et cette impression sera ressentie plus vivement encore en présence d'œuvres de dates plus diverses, à Vienne, notamment, ou à Madrid, ou à la Villa Borghèse, qui nous montre côte à côte l'*Amour sacré et l'Amour profane*, l'*Éducation de l'Amour*, et le *Saint Dominique*. Mais, dans la suite complète de l'œuvre de Titien, ces styles différents s'engendrent l'un l'autre par des degrés si lents et si réguliers qu'on ne saurait dire au juste où s'arrête l'un et commence l'autre. De jour en jour, à travers les soixante-dix ans de sa carrière de peintre, Titien a poursuivi un idéal toujours en formation, ou plutôt toujours en transformation, se modifiant, sous ses yeux, au fur et à mesure qu'il croyait le fixer.

Et ce n'est pas tout. Si l'on essaie ensuite de se rappeler d'autres œuvres de maîtres italiens de la Renaissance, on s'aperçoit qu'une dizaine au moins

d'entre eux, successivement, ont exercé sur Titien une action assez forte pour faire naître chez lui le désir, je ne dirai pas de les imiter, mais d'introduire dans son art quelque chose du leur. La transformation continue de son style, on devine qu'elle lui a toujours été suggérée du dehors, sous l'influence d'autres styles qu'il a eu tour à tour l'occasion de connaître. Bellini et Giorgione, del Piombo et Palma, Mantegna et Corrège, Raphaël et Michel-Ange, et Dürer et Holbein (dont on sait qu'il a copié un portrait), sans compter tels de ses propres élèves, comme Tintoret ou Paris Bordone, son mobile génie s'est un jour ému de la beauté nouvelle qu'ils lui révélaient, et, dès ce jour, son style s'est enrichi d'éléments nouveaux.

De même que Raphaël, de même que Mozart, Titien a toujours appartenu à l'espèce des génies «imitateurs », qui sont du reste les plus grands de tous, et ceux aussi qui finissent par nous apparaître les plus personnels. Leur objet n'est point la nouveauté, ni la force, ni tel ou tel mode de l'émotion artistique pouvant être produit indéfiniment par les mêmes moyens : l'unique objet où ils aspirent est la perfection. Ils rêvent de réaliser au dehors une beauté dont ils croient avoir l'image toute prête, dans leurs cœurs : et à peine ont-ils essayé de la réaliser que l'image qu'ils en ont s'altère, se transforme, sous l'influence de leur propre

goût et de l'œuvre d'autrui. Ayant l'âme plus haute que leurs confrères même les mieux doués, ils visent plus haut, et animent leurs œuvres d'une beauté supérieure : pour celui à qui s'est enfin ouvert le génie de Titien, combien pâlit le prestige d'un Palma le Vieux ou d'un Tintoret ! Mais, du fait même de la supériorité de leur génie, les hommes de cette sorte sont plus exposés que d'autres à souffrir de leur génie. L'idéal d'un Michel-Ange ou d'un Véronèse, dès qu'une fois il s'est fixé, rien ne l'empêche plus de se développer librement, et de répandre au cœur de l'artiste l'orgueilleuse joie de la création. L'idéal d'un Titien, ou d'un Raphaël, se dérobe sans cesse devant leur étreinte, et toute œuvre qu'ils viennent d'achever perd aussitôt le pouvoir de les satisfaire. Encore Raphaël et Mozart sont-ils morts trop jeunes pour que cette poursuite acharnée de la perfection ait eu le temps de ne plus leur apparaître comme un jeu, une belle course avec l'espoir de parvenir au but. Pour Titien, cette poursuite a duré soixante-dix ans ; et quand le vieillard a senti sa main trembler, ses yeux se voiler, tandis que toujours de nouvelles images de la beauté surgissaient en lui, on s'explique qu'avec la merveilleuse lucidité de son esprit il se soit trouvé las, et que le découragement l'ait pris, et qu'une immense tristesse se soit gravée sur ses traits. Aussi bien rencontrons-nous la

même tristesse sur un autre visage, plus familier encore pour nous, et plus touchant, que celui de Titien : sur le visage ravagé du vieux Rembrandt, cet autre poursuiveur obstiné d'un idéal de perfection sans cesse en mouvement. Et il n'y a pas jusqu'aux styles des deux maîtres qui, au terme de leur longue lutte, ne soient miraculeusement arrivés à se ressembler : si bien que la *Transfiguration* de San Salvatore, le *Portrait* de Madrid, la *Nymphe* de Vienne, toute l'extraordinaire série des dernières œuvres de Titien, évoque aussitôt le souvenir de la *Vénus* du vieux Rembrandt, au Louvre, et de la *Fiancée juive*.

L'exemple de Titien suffirait à prouver qu'un artiste de génie n'a pas absolument besoin d'être un malade, ni un fou : mais il prouve aussi qu'un artiste de génie, si tendre amant qu'il soit ou si excellent père, si attaché que nous le voyions aux réalités de la vie quotidienne, ne vit en réalité que dans son art et pour son art, à tel point que, pour le connaître, nous pourrions le mieux du monde nous dispenser de savoir la moitié au moins de ce que ses biographes nous apprennent de lui. Son génie est en lui comme une seconde personne, ayant une vie propre, à côté de celle de l'homme privé et du citoyen. Ainsi toute l'avidité d'argent de Titien ne l'empêchait pas de travailler pendant sept ans à un même tableau, pas plus que les

angoisses et les deuils de ses dernières années ne l'ont empêché de peindre un jeune corps de nymphe d'une joie triomphante, ni d'égayer son *Annonciation* de San Salvatore en y introduisant une troupe rieuse de petits anges. Et quand l'Arétin nous raconte que son ami, dans son atelier, se contente d'embrasser les belles Vénitiennes et de plaisanter avec elles, « mais ne va pas plus loin », ce n'est point, chez le peintre, pruderie ni sagesse : c'est simplement que, dans son atelier, Titien ne voit plus les femmes que « sous la catégorie » de la peinture, et ne désire de leurs corps que ce que ses pinceaux en peuvent reproduire. De son art lui viennent ses vrais plaisirs comme ses vraies souffrances ; et tandis que le bourgeois vénitien qu'il est se marie, élève ses enfants, achète des terrains, ou intrigue pour se faire allouer des pensions, toujours il y a près de lui son *double*, le peintre-né, qui frémit de bonheur devant une draperie rose qu'il vient d'esquisser, ou qui, ayant aperçu par hasard la dernière œuvre de quelque jeune confrère, se demande douloureusement s'il n'a pas fait fausse route, se désole de son âge et de sa faiblesse, s'élance tout entier à la poursuite de la beauté nouvelle que cette rencontre lui a révélée.

III

C'est précisément cette biographie *artistique* de

Titien qu'a essayé de nous offrir M. Georges Gronau. Reléguant dans un chapitre spécial tous les faits qui constituent la vie privée du maître, il s'est attaché à nous raconter surtout sa vie en tant que peintre, ses études, ses voyages, les commandes qu'il a reçues et la manière dont il les a remplies. Au lieu de s'amuser, comme font aujourd'hui la plupart de ses confrères, à bouleverser arbitrairement le catalogue traditionnel de l'œuvre de Titien, il s'est attaché de préférence, dans cette œuvre, aux pièces de l'authenticité la plus établie, pour nous en expliquer l'intérêt et la portée. Historien érudit et critique délicat, avec cela évidemment accoutumé depuis longtemps à vivre dans la familiarité du génie de Titien, il réussit à nous donner de ce noble artiste l'image à la fois la plus exacte et la plus complète que peut nous en donner une biographie ainsi entendue.

Mais peut-être l'image aurait-elle été plus complète encore si M. Gronau s'était efforcé de reconstituer, plus entièrement, toutes les phases successives de cette vie de peintre que nous raconte l'œuvre de Titien, pour peu que nous l'examinions dans son ensemble historique. Car, s'il n'y a sans doute pas un seul grand artiste que l'on puisse isoler du reste de l'art de son temps, Titien, lui, a subi l'influence de son temps d'une façon continue et au plus haut degré. Et M. Gronau, d'ailleurs, le reconnaît bien,

quand, à propos de tel tableau de Madrid ou de Rome, il évoque le souvenir de Michel-Ange, de Raphaël, ou du sculpteur ancien du *Laocoon* : comment donc n'a-t-il pas cherché à fixer, dans la vie de son héros, le moment précis où ces influences diverses ont commencé d'agir ? Il nous montre le génie de Titien évoluant et se développant, en quelque sorte, à vide, du moins depuis le jour où il s'est émancipé de l'imitation de Giorgione et de Palma le Vieux : comment donc l'idée ne lui est-elle pas venue de confronter plutôt, de proche en proche, l'œuvre de Titien avec celle du groupe nombreux d'artistes de valeur qui ont fait de Venise, vers le milieu du XVIe siècle, un foyer d'art d'une intensité et d'une variété merveilleuses ? Ou bien, ayant à nous raconter les voyages de Titien, à Ferrare, à Mantoue, à Milan, à Rome, voire même à Augsbourg, comment n'a-t-il pas été tenté de découvrir ce que ces villes avaient alors à montrer au peintre vénitien, et quelles leçons nouvelles celui-ci en avait pu rapporter ?

Toute l'histoire de cette période de maturité de Titien restera, malheureusement, à écrire, aussi longtemps que les biographes n'auront pas renoncé à leur fâcheuse habitude de concevoir les artistes de génie comme ne se nourrissant que de leur propre fonds, et créant leurs œuvres, si je puis ainsi dire, « en loge », à la façon des jeunes concurrents pour

le prix de Rome. Il n'y a point d'idée plus parfaitement fausse. Qu'on ait affaire à Raphaël ou à Titien, à Mozart ou à Beethoven, chaque pas que l'on fait dans l'étude de leurs ouvrages les révèle plus profondément plongés dans le courant artistique de leur temps. Ayant mieux à faire, avec leur génie, que d'*inventer* eux-mêmes des procédés ou des sujets nouveaux, sans cesse ils empruntent au dehors sujets et procédés, sauf à les transfigurer aussitôt qu'ils y mettent la main. Bien des « hardiesses » que l'on admire dans les sonates ou les symphonies de Beethoven étonneraient moins, et seraient mieux comprises, si l'on savait qu'elles se trouvent déjà, — tout à fait les mêmes, à la beauté près, — dans des œuvres antérieures de Clementi, de Rust, ou de l'abbé Vogler. Et pareillement, pour intéressantes que soient les explications que nous offre M. Gronau de l'*Homme au gant*, de la *Vénus* des Offices, ou de l'*Éducation de l'Amour* de la villa Borghèse, nous comprendrions mieux le caractère véritable de ces chefs-d'œuvre si nous connaissions, en regard d'eux, ce que produisaient au même moment les sept ou huit grands rivaux de Titien à Venise et à Ferrare, à Milan et à Rome, dans toutes les villes où le maître est allé porter, tour à tour, son insatiable soif d'argent et de beauté.

M. Gronau, au reste, se charge lui-même de nous apprendre combien sa biographie aurait été

meilleure s'il y avait tenu un compte plus grand des relations artistiques de Titien avec ses prédécesseurs et ses contemporains. Car le fait est que, à partir des pages où il isole Titien de l'art de son temps, tout ce qu'il nous en dit nous laisse une impression incertaine et confuse. Nous sentons bien toujours que ses éloges sont justes, ses descriptions fidèles ; mais nous avons peine à voir en quoi la manière du maître a varié, d'une époque à l'autre, et ce qu'elle a gagné, et ce qu'elle a perdu. Et, au contraire, nous ne saurions souhaiter un récit plus clair, ni plus décisif, que celui que nous fait le même historien de ce qu'il tient pour la période de formation du peintre de Cadore, c'est-à-dire des années où Titien a subi l'influence de son maître Giovanni Bellini et des deux plus fameux de ses condisciples, Giorgione et Palma. Là, vraiment, M. Gronau n'a pas une seule phrase qui ne porte : soit qu'il nous montre la longue survivance, chez Titien, de quelques-unes des traditions *quattrocentistes* de l'école des Bellini, ou qu'il nous fasse voir le jeune homme rivalisant avec Giorgione, le dépassant dans les voies nouvelles où il l'a suivi, et mêlant ensuite au lyrisme de l'auteur du *Concert* du Louvre l'harmonie plus sensuelle du style de Palma. Nous assistons, grâce à lui, presque jour par jour, à la naissance et au développement de cette peinture vénitienne du début du XVI[e] siè-

cle que Vasari, déjà, avait essayé de définir en disant que, « mécontente des façons de l'ancienne école, elle avait entrepris de donner à ses œuvres plus de morbidesse, et un plus grand relief avec une belle manière ». Placé dans son milieu, en regard des modèles dont il s'est inspiré, Titien nous apparaît infiniment plus réel qu'il ne nous apparaîtra plus tard, lorsque son biographe nous le présentera seul, et toujours changeant et se renouvelant, sans que nous devinions les motifs qui dirigent sa mobilité. Et combien aussi, plus réel, le jeune peintre nous apparaît plus grand, à être ainsi confronté devant nous avec les rivaux qu'il imite! Combien mieux nous apercevons ce qu'il y a dans son génie de plus simple et de plus fort que dans celui de ses deux compagnons, et qui, avec moins de charme au premier coup d'œil, va durer davantage, pénétrer plus à fond, ouvrir aux cœurs une source plus féconde d'émotion vivante!

IV

A honorer le magnifique génie de Titien toutes les générations se sont trouvées d'accord, depuis quatre siècles. C'est comme si chacun, tout en préférant peut-être d'abord un art plus naïf, ou plus raffiné, avait clairement l'impression que l'art de Titien est la peinture même, se réalisant tout

entière, dans toute sa richesse et sa variété, par un miracle dont l'histoire des arts n'a jamais connu d'autre exemple. Et je ne serais pas surpris que pour chacun, tôt ou tard, l'art de Titien finît par apparaître non seulement le plus fort de tous, mais aussi le plus beau: car il a en lui une vie et un charme éternels, de telle sorte qu'on peut bien se fatiguer des autres, mais non pas de lui. C'est déjà ce que constatait, au terme de sa propre carrière, l'admirable artiste Eugène Delacroix : et la série des passages de son *Journal* où il parle de Titien est peut-être le plus parfait hommage que celui-ci ait jamais reçu d'aucun de ses pairs. Le 7 mars 1847, par exemple, Delacroix s'étonne de « l'espèce de froideur qu'il a toujours sentie pour le Titien ». Un peu plus tard, il admire Paul Véronèse de « ne pas afficher, comme Titien, la prétention de faire un chef-d'œuvre à chaque tableau ». Une autre fois, dans un accès de mauvaise humeur, il proclame « l'insignifiance et la platitude » de la *Mise au Tombeau*. Et puis, peu à peu, à mesure que le peintre français, — alors préoccupé d'un projet de dictionnaire des arts, — a plus souvent l'occasion de reprendre contact avec les vieux maîtres, nous voyons Titien s'élever, à ses yeux, égaler et dépasser les hommes que, naguère, il lui préférait : jusqu'à ce qu'enfin Delacroix résume son sentiment nouveau en deux pages que je voudrais citer tout au long, tant

la critique y est juste, et la langue, même, belle d'émotion contenue et profonde. « Titien est un de ceux qui se rapprochent le plus de l'esprit de l'antique. Il sait faire d'après nature : c'est ce qui ramène toujours, dans ses tableaux, un type vrai, par conséquent non passager, comme ce qui sort de l'imagination d'un homme, lequel, ayant des imitateurs, en donne plus vite le dégoût. On dirait qu'il y a un grain de folie dans tous les autres ; lui seul est de bon sens, maître de lui, de sa facilité et de son exécution, qui ne le domine jamais, et dont il ne fait point parade... Ceux qui ne voient dans Titien que le plus grand des coloristes sont dans une grande erreur : il l'est effectivement, mais il est, en même temps, le premier des dessinateurs, si on entend par dessin *celui de la nature*, et non celui où l'imagination du peintre a plus de part, intervient plus que l'imitation. » (*Journal* de l'année 1857.)

C'est pour définir l'*antique*, dans son dictionnaire, que Delacroix évoque ainsi l'œuvre de Titien : et, en effet, il n'y a peut-être pas d'œuvre moderne qui, autant que celle-là, partage avec les marbres du Parthénon le privilège de pouvoir nous ravir et nous toucher éternellement.

V

JEAN-BAPTISTE TIEPOLO

A PROPOS DU SECOND CENTENAIRE DE SA NAISSANCE (1896)

I

Lorsque, en 1796, les délégués de la République française firent l'inspection des églises de Parme, pour y choisir les peintures qui devaient être expédiées à Paris, ce fut naturellement le Corrège qui les attira tout d'abord. Ils enlevèrent de ses tableaux autant qu'ils en purent enlever; après quoi vint le tour de ses élèves, puis celui des Bolonais, le Guerchin, les Carrache, le Guide, qui avaient rempli la petite cité émilienne de leurs savants et fastueux travaux. On prit jusqu'à des Schedone, jusqu'à des Pompeo Batoni. La chapelle des Capucins, notamment, se trouva, du jour au lendemain, presque tout à fait dépouillée.

Encore cette première *fournée* ne fut-elle pas jugée suffisante. Sept ans plus tard, le citoyen Moreau de Saint-Méry, administrateur général des Etats de Parme, fit déclouer de leurs autels et

envoyer à Paris des œuvres de Cima de Conegliano, de Francesco Francia, de l'illustre Lanfranco, et de Gatti et de Nuvelone, deux maîtres qui reçurent, grâce à lui, les honneurs du Louvre. La chapelle des Capucins ne fut pas épargnée : elle perdit, cette fois-là, un *Saint François* de Badalocchio.

Mais ni les délégués de 1796, ni le citoyen Moreau de Saint-Méry ne daignèrent prendre à cette chapelle, pour le joindre à tant de magnifiques envois, un grand tableau religieux du peintre vénitien Giambattista Tiepolo. Ils n'avaient pu manquer, cependant, de l'apercevoir, car il était exposé en pleine lumière, sur le premier autel de gauche, à l'entrée de la chapelle. Et sans doute, aussi, on n'avait pas manqué de leur dire que ce tableau avait passé, trente ans auparavant, pour un des chefs-d'œuvre du peintre : il avait égalé en célébrité l'*Assomption* du Corrège, et de toute l'Italie on l'était venu voir. Mais, depuis lors, le goût avait changé. Déchus de leur gloire passée, les chefs-d'œuvre de Tiepolo paraissaient désormais inférieurs aux plus médiocres machines des faiseurs bolonais : on eût cru déshonorer le Louvre en les y exposant, fût-ce entre un Badalocchio et un Nuvelone. Et de fait, ni à Parme, ni à Padoue, ni à Venise, personne ne s'avisa de toucher aux peintures de Tiepolo. Lui seul ne prit point de part, dans les salles du Louvre, à ce glorieux et trop

court congrès des grands peintres italiens de toutes les écoles : et plus de cent ans devaient s'écouler encore avant que les portes de notre musée s'ouvrissent, — s'entr'ouvrissent, — pour lui [1].

Il subissait l'effet du profond discrédit où était tombé, dans l'Europe entière, l'art élégant et léger du XVIIIe siècle. La gloire de Pompeo Batoni, le David italien, avait brusquement effacé la sienne comme, en France, le triomphe de David avait fait oublier Watteau. Mais tandis que, pour la plupart de ses contemporains, ce discrédit ne devait être que momentané, il eut pour lui des conséquences autrement durables. Il y a encore une vingtaine d'années, lorsque depuis longtemps Watteau et Boucher, et Longhi, et Guardi, et la Rosalba, étaient remontés à leur rang dans l'histoire des arts, Tiepolo continuait à passer inaperçu. Le critique italien Ranalli trouvait étrange « que des amateurs consentissent à acheter sa peinture ». Taine, dans son chapitre sur Venise, l'exécutait d'un mot ; Théophile Gautier ne le citait même pas ; et le seul critique qui se piquât de le connaître, Charles Blanc, l'accablait en toute occasion de ses épithètes les plus méprisantes. Il n'admettait point, par exemple, que

1. Car le seul morceau authentique de Jean-Baptiste Tiepolo que possède le Louvre, — l'esquisse d'une *Assomption*, — n'est entré au musée qu'en 1904. Encore cette esquisse pourrait-elle n'avoir été peinte par l'aîné des Tiepolo qu'en collaboration avec son fils et élève Dominique.

Raphaël Mengs eût jamais pu être jaloux d'un aussi piètre rival. « Ce qu'on aura pris pour de la jalousie, écrivait-il, était sans doute le mécontentement légitime d'un peintre grave et digne, qui se voyait mis en parallèle avec un génie malsain et bizarre, un improvisateur lâché et incorrect, un décorateur sans frein, sans mesure, et sans convenance... Que devait penser un homme tel que lui d'un peintre capable de placer dans un plafond, parmi les saints ou les anges, tantôt un hibou perché sur une branche enveloppée d'une draperie volante, tantôt un perroquet dont les couleurs naturelles viennent former une tache que Tiepolo trouve charmante dans les harmonies optiques de son orchestre ? »

Ainsi, durant près d'un siècle, l'heure de la réhabilitation s'est fait attendre pour celui que les plus fameux écrivains de son temps avaient proclamé « le prince des peintres ». Elle est enfin venue, pourtant, et Tiepolo est décidément rentré en possession de sa gloire. En 1896, pour fêter le deux centième anniversaire de sa naissance, deux villes, Venise et Würzbourg, ont ouvert des expositions de ses œuvres : deux villes ou plutôt deux nations, car l'Italie entière a pris sa part de l'exposition de Venise, et l'exposition de Würzbourg a eu un caractère plus solennel encore, organisée avec le concours de tous les musées d'Alle-

magne, sous le patronage direct de l'Empereur et du Régent de Bavière [1].

Toutes deux, du reste, ont eu un succès extraordinaire, et les revues italiennes ont abondé, à ce propos, en articles, petits et grands, qu'il serait intéressant de mettre en regard des appréciations portées naguère, en Italie comme en France, sur l'œuvre et sur le talent du « dernier Vénitien ». La comparaison prouverait d'abord, sans doute, combien la critique est un art difficile, et combien les jugements en apparence les plus sûrs courent encore de risques d'être démentis. Universellement méprisé il y a cinquante ans, peu s'en faut que Tiepolo ne soit aujourd'hui universellement admiré. Ceux même qui refusent de voir en lui « l'émule du Véronèse » s'étonnent qu'on ait pu jadis lui préférer Batoni ; son nom figure désormais dans tous les manuels ; musées et collections particulières se disputent ses moindres esquisses ; et déjà de jeunes *tiépolistes* se sont trouvés qui ont fait, pour lui seul, le pèlerinage de Venise. Ainsi les générations, en se succédant, apportent aux choses de l'art un goût et des sentiments contraires.

C'est là, assurément, une vérité fort ancienne ; mais aucun exemple, depuis longtemps, ne l'avait confirmée avec autant d'éclat. Et, pour ancienne

1. On sait que le palais des princes-évêques, à Würzbourg, est décoré de fresques de Tiepolo et de son fils Dominique.

qu'elle soit, d'ailleurs, toutes les occasions sont bienvenues à la remettre en mémoire. N'est-ce point faute de se la rappeler, ou faute de réfléchir à ses conséquences, que maints esprits excellents réclament tous les jours, pour nos musées, ce qu'ils appellent une « épuration », et qui serait en réalité la plus imprudente et la plus fâcheuse des mutilations? Car on entend bien que c'est surtout aux représentants des écoles démodées, aux élèves de David, à Le Sueur, aux peintres de Bologne, qu'en veulent ces trop zélés protecteurs du Louvre. Les œuvres de ces peintres ayant cessé de leur plaire ils trouvent scandaleux qu'on s'obstine à les conserver; et volontiers ils proposeraient l'échange de tous les Guide et de tous les Carrache pour quelque *Vierge* un peu authentique de Carlo Crivelli. Crivelli, en effet, est l'homme du moment : il nous touche par son mélange de réalisme et de bizarrerie; et Botticelli lui-même, depuis un an ou deux, ne vient plus qu'après lui dans l'admiration de nos dilettantes [1]. Mais qui nous assure que, dans vingt ans, les peintres bolonais ne rentreront pas en faveur? Qui nous prouve que nos fils dédaigneront, comme nous, un art que nos pères admiraient si fort? Nous reprochons aujourd'hui à Moreau de

1. Ces notes sur Tiepolo ont été écrites en 1896. Aujourd'hui, dix ans après, la vogue de Crivelli paraît bien diminuée. Mais l' « épuration » du Louvre, hélas! se poursuit, avec un zèle frénétique et féroce.

Saint-Méry de n'avoir pas enrichi le Louvre d'une peinture que ni lui, ni personne, dans son temps, n'estimait digne seulement d'être regardée ; mais nous, à quels reproches ne devrons-nous pas nous attendre pour avoir voulu déposséder notre musée d'œuvres qui, dès l'origine, en ont fait partie, d'œuvres que Poussin s'est humblement efforcé d'imiter, et que, cent cinquante ans après, Stendhal proclamait encore les plus belles du monde ?

Si solides, si autorisés, si réfléchis qu'ils soient, nos jugements en matière esthétique restent toujours provisoires : c'est ce que nous montre, tout de suite, la comparaison des jugements portés naguère sur l'œuvre de Tiepolo et de ceux qui remplissent aujourd'hui toutes les revues italiennes. Mais la même comparaison nous amène, après cela, à une seconde découverte, qui ne laisse pas, en apparence, de contredire la première. Nous apercevons, en effet, que, si, d'une génération à l'autre, les jugements ont varié sur la peinture du maître vénitien, les considérants qui les appuyaient sont demeurés à peu près les mêmes. Les particularités que Charles Blanc signalait autrefois comme étant les défauts de Tiepolo, le caractère « malsain et bizarre » de son génie, son manque « de mesure et de convenance » dans la décoration, son emploi de « taches » éclatantes et imprévues « dans les har-

monies optiques de son orchestre », c'est tout cela, précisément, qu'on vante aujourd'hui comme ses principales vertus artistiques. On l'admire pour les mêmes raisons qui, il y a trente ans, le faisaient dédaigner. On célèbre sa hardiesse, son étrangeté, son constant souci des ensembles décoratifs. Maint critique lui sait gré d'avoir été incorrect : mais personne ne nie son incorrection. Et peu s'en faut qu'on ne se demande, en retournant la phrase de l'*Histoire des Peintres*, ce que devait penser de Raphaël Mengs, timide et maladroit imitateur des Carrache, un maître « capable de placer dans un plafond, parmi les saints ou les anges, un hibou perché sur une branche, enveloppée d'une draperie volante » ?

C'est en effet ce hibou qui fait, à présent, le grand charme de l'art de Tiepolo ; ou plutôt c'est la juxtaposition que cet art nous offre toujours du hibou et des anges, de l'observation réaliste et de la fantaisie idéale. Tiepolo nous plaît, exactement, par où il déplaisait aux générations précédentes. Nous n'avons pas découvert chez lui des qualités nouvelles ; mais ses défauts de naguère sont devenus pour nous autant de qualités. Et son cas, d'ailleurs, est loin d'être unique. Les motifs qu'on a eus d'admirer Poussin, par exemple, ou Ruysdael, ou David, sont les mêmes qu'on a eus ensuite pour les mépriser. Les goûts, les sentiments changent : l'œil ne change pas, et perçoit toujours la même vision.

Qu'est-ce à dire, sinon qu'à côté de la critique d'art qui apprécie et qui juge, et qui ainsi se condamne à n'avoir qu'une portée passagère, une autre forme de critique est possible, plus positive et plus durable, celle-là même dont Fromentin nous a donné jadis un parfait spécimen? Qu'on aime ou qu'on n'aime pas les peintres hollandais, les pages qui leur sont consacrées dans les *Maîtres d'autrefois* n'en gardent pas moins tout leur prix : et c'est parce que, avec une science, une conscience, une pénétration admirables, Fromentin s'y attache surtout à nous expliquer leur peinture; après quoi, chacun reste libre de la juger, avec ses goûts, ses sentiments personnels.

II

Une explication de ce genre est, malheureusement, plus difficile pour l'œuvre de Tiepolo que pour celle de Cuyp, de Ruysdael, ou d'aucun autre des vieux Hollandais. A côté des connaissances techniques les plus étendues, elle suppose encore une érudition historique qui doit, j'imagine, devenir plus rare d'année en année. Car il ne s'agit plus seulement, ici, de nous indiquer les points par où le talent de Tiepolo se distingue de celui des peintres de son école : c'est cette école même qu'il

faut reconstituer, afin de pouvoir étudier le maître dans le milieu où il a vécu. Avant d'établir ce qui, dans son art, lui appartient en propre, il faut rechercher ce qu'il a de commun avec l'art de son temps. Et cet art a disparu : disparu à jamais, pourrions-nous dire, si l'exemple même de Tiepolo ne nous avait instruits de la vanité de toute prédiction de ce genre. Mais, en attendant qu'on s'avise de le ressusciter, aucun art n'est aussi complètement mort que celui des Bruni, des Metelli, des Fulgenzio Mondina, de tous ces prédécesseurs et émules de Jean Tiepolo. Qui se souvient même de leurs noms? Et, faute de les connaître, qui peut se vanter d'apprécier exactement l'originalité de leur illustre rival?

Il faut savoir gré du moins à un critique italien, M. Corrado Ricci, d'avoir tenté une première ébauche de cette enquête sur les origines historiques du génie de Tiepolo. En quelques pages, son article de la *Nuova Antologia* nous en apprend plus que les plus longs dithyrambes. Et il a suffi à M. Ricci de mettre Tiepolo à sa place dans le passé, de noter sommairement les leçons qu'il a reçues et les influences qu'il a subies, pour nous le révéler du même coup sous un aspect tout nouveau.

Etrange ironie de la destinée! Ce maître, qu'on a tour à tour flétri et exalté comme le plus excentrique de tous, celui que Taine appelait un « manié-

riste », celui dont Charles Blanc déplorait « le génie malsain et bizarre », se trouve avoir été simplement, en réalité, l'habile et consciencieux gardien des traditions de son temps. Les particularités que ses détracteurs lui ont longtemps reprochées, et qui lui valent aujourd'hui de chaleureux enthousiasmes, elles lui étaient communes avec vingt autres peintres, dont c'est à peine si l'on peut exhumer les noms. « Pour qui connaît le milieu où il a vécu et travaillé, dit M. Ricii, ce soi-disant *maniériste* apparaît comme le continuateur direct des maîtres plus obscurs qui l'ont précédé. C'est un de ces rares et précieux génies qui semblent nés pour recueillir les éléments les plus caractéristiques de l'art de leur époque, et pour les fondre en une heureuse synthèse, où nous les voyons ensuite comme transfigurés, et revêtus d'une vie supérieure. Leurs œuvres sont, ainsi, le résumé de toute une période; on les comparerait à une symphonie émaillée des meilleurs motifs de vingt opéras. »

Ce n'est donc pas à Tiepolo lui-même, c'est à tous les peintres italiens du XVIII[e] siècle que s'adressaient les blâmes des critiques d'il y a trente ans, et que s'adresse encore l'admiration de leurs successeurs d'à présent. De l'originalité véritable du maître vénitien, ni les uns ni les autres ne semblent se douter. Et Dieu sait si, la connaissant, Charles Blanc ne se fût point départi de sa mau-

vaise humeur ! Dieu sait si, maintenant qu'elle est connue, elle ne va pas rabaisser Tiepolo dans l'estime de nos délicats ! L'originalité véritable de Tiepolo, en effet, ne consiste pas à avoir été plus excentrique que les artistes de son temps, mais, bien au contraire, à avoir voulu l'être moins. Dans la mesure où il se distingue de l'art des Dentone et des Franceschini, l'art de Tiepolo constitue une réaction contre l'excès de leur fantaisie, et leur étrangeté, et leur subtilité. On sent que, par-dessus eux, Tiepolo a essayé de revenir aux maîtres classiques, au Véronèse, au Corrège, à ce Titien dont le nom seul, aujourd'hui, fait frémir d'indignation tout vrai *tiépoliste*. Oui, ce qu'il y a dans son œuvre de « malsain » et de « bizarre » y est, pour ainsi dire, malgré lui ; par l'intention, il nous appparaît encore un *classique* : encore ou plutôt déjà, car de toutes parts, autour de lui, d'autres signes apparaissent, annonçant l'éclosion d'un classicisme nouveau.

Tiepolo a eu seulement la chance de ne pas connaître Winckelmann, et de pouvoir continuer en paix, toute sa vie, à tenir pour des maîtres classiques les admirables artistes qui, deux siècles auparavant, avaient enrichi sa patrie de chefs-d'œuvre sans nombre. Mais c'est le plus consciencieusement du monde qu'il a essayé de se rapprocher d'eux : aucun éloge ne lui était plus sensible, au dire de ses

biographes, que de s'entendre comparer aux maîtres vénitiens de la Renaissance. Et il n'en a pas moins été, avec tout cela, un homme de son temps, toujours préoccupé de l'effet extérieur, hardi, brillant, souvent incorrect. Il n'y a pas jusqu'à ses habitudes d'improvisation qui ne lui aient été communes avec la grande majorité de ses contemporains. Son clair-obscur lui venait de Piazzetta; sa perspective de Franceschini; sa couleur lui venait de Paul Véronèse. Seule lui appartenait en propre sa manière d'utiliser, pour un ensemble harmonieux, tant d'éléments empruntés; et si ce n'est point là, à coup sûr, cette originalité absolue que se plaisent à lui attribuer ses admirateurs, c'est du moins, de toutes les originalités artistiques, la plus précieuse et la plus légitime.

VI

LA MORT DE VENISE

I. — LA CITÉ

Dans un livre des plus saisissants qu'il m'ait été donné de lire depuis bien des années, un écrivain allemand, que son pseudonyme turc n'empêche point d'avoir l'âme très « occidentale », le soi-disant « docteur Méhémet Emin Efendi », reproche à notre civilisation d'introduire partout la monotonie, la laideur, et l'ennui. « Encore un siècle ou deux de cette civilisation, dit-il, et l'univers entier deviendra inhabitable. Une odieuse uniformité achèvera de détruire toutes les distinctions de race, de mœurs, et jusqu'aux particularités naturelles des divers pays. Quelle perspective sinistre, pour tout homme gardant un peu le respect de la nature et le goût de la beauté! D'un bout à l'autre du monde, un même style d'architecture, une même coupe de vêtement, une même façon de sentir, de penser, et de

vivre! Pour peu que cette civilisation poursuive ses ravages, que pourra noter, sur son carnet de route, le voyageur du siècle prochain? Il notera qu'il a mangé à Tombouctou un excellent beefsteak, qu'à Samarkand les cafés-concerts sont fort bien aménagés, et qu'on trouve des wagons très commodes entre le Cap et Alexandrie. » Puis, s'arrêtant brusquement : « Mais à quoi bon, s'écrie-t-il, insister sur ces griefs, puisqu'il n'y a plus désormais personne pour en être touché! »

Voilà un point, tout au moins, sur lequel M. Méhémet Emin nous fait trop d'injure. Nous ne sommes pas, Dieu merci, tombés encore aussi bas qu'il croit, et un petit nombre d'hommes survivent, aux quatre coins de l'Europe, qui, « gardant le respect de la nature et le goût de la beauté », protestent de tout leur cœur contre les « ravages » commis, tous les jours, au nom du « progrès » et de la « civilisation ». C'est, — pour nous en tenir à ce seul exemple, — c'est une protestation du même genre qui fait, en quelque sorte, le thème continu de la *Venezia* de M. Molmenti[1]. C'est elle qui rattache l'un à l'autre les divers essais qui y sont réunis, et donne à leur ensemble une unité parfaite. Qu'il traite de politique, de sciences, ou de littérature, qu'il étudie le développement de l'indus-

1. *Venezia, nuovi studi di storia e d'arte*, par M. Pompeo Molmenti. Florence, 1897.

trie à Venise, ou les origines du théâtre vénitien, ou les causes de la décadence et de la chute de la Sérénissime République, l'éminent écrivain italien déplore, lui aussi, le fâcheux vandalisme de notre société. Moins amer et moins haineux, à coup sûr, que le pamphlétaire « musulman », il l'égale par l'ardente sincérité de son indignation. Et tout au plus peut-on établir entre eux cette différence que, tandis que M. Méhémet Emin Efendi, poussant à fond son rôle d'Asiatique, se résignerait volontiers à nous voir conserver notre civilisation, pourvu que nous renoncions à l'exporter en dehors de l'Europe, M. Molmenti nous autoriserait plutôt à la répandre dans l'univers entier, à la condition que Venise en fût préservée.

Mais c'est qu'aussi bien Venise a fini par tenir lieu de l'univers entier à cet homme, dont toute la vie s'est employée à l'étudier et à l'adorer. On le devinerait au ton seul dont il parle d'elle, et que rien d'autre, désormais, ne saurait avoir d'intérêt pour lui. A force d'en explorer l'histoire, à force d'en étudier les monuments et les mœurs, à force de restituer jusqu'aux moindres détails de son existence passée, il a fini par perdre de vue le reste du monde. L'Italien même, chez lui, s'est un peu effacé devant le citoyen de Venise; et il faut voir avec quelle énergie, dans une des

pages d'histoire les plus intéressantes de son livre, il loue la République d'avoir été « vénitienne avant d'être italienne ».

Il n'y a d'ailleurs rien qu'il ne loue et qu'il n'aime, de l'ancienne Venise, et qu'il n'oppose avec un touchant orgueil à « notre vie glacée d'à présent ». Ce n'est pas lui qu'on surprendrait à partager le dédain ou la haine des historiens « libéraux » pour le pouvoir des doges, le Conseil des Dix, et les Inquisiteurs d'État. « Certes, proclame-t-il, jamais aucun gouvernement défunt n'a mérité un aussi large tribut d'affection et de regrets. » Et ailleurs : « Cent ans se sont passés : maintes formes politiques se sont succédé de par le monde ; nous avons vu tomber des royaumes et des républiques, des nations se sont relevées, et d'autres ont péri qui jadis avaient été puissantes ; au prix de leur sang, les peuples ont conquis des droits nouveaux ; et bien des fautes ont été réparées, bien des erreurs et des préjugés dissipés : et cependant, à travers ce mouvement tumultueux des hommes et des choses, si nous jetons un regard en arrière, la République de Venise nous apparaît comme l'un des gouvernements qui, dans toute l'histoire du monde, ont le plus chéri la justice et haï l'iniquité. »

Encore les historiens ont-ils une excuse dans leur passion politique : mais ce qui paraît à M. Molmenti

tout à fait inexcusable, c'est le parti-pris avec lequel, depuis cent ans, les poètes, les romanciers et les auteurs de mélodrames se sont plu à peindre la Venise des Doges sous les couleurs les plus sombres et les plus sinistres. « Jamais un gouvernement n'a été moins romanesque, nous affirme-t-il, ni n'a donné à un peuple plus de bonheur et de tranquillité. » Il nous rappelle qu'en 1797, lorsque Bonaparte fit incarcérer les inquisiteurs d'État, les terribles Plombs, ce prétendu lieu de torture des condamnés politiques, se trouvèrent ne contenir que quatre prisonniers, tous les quatre condamnés pour des crimes de droit commun. Rapts, homicides, guet-apens, délations, et les sicaires et les espions, les bravi, les bourreaux, tout cela n'est que légende inventée à plaisir. Rien ne ressemble moins à la véritable Venise que la Venise des poètes, celle de Victor Hugo, de Manzoni lui-même, celle de Byron, qui disait que, si la ville avait le charme d'un rêve, son histoire avait l'horreur d'un cruel cauchemar. Le corps fameux des Inquisiteurs d'Etat, dont le nom suffisait à remplir d'épouvante les spectateurs des drames romantiques, c'est en 1539 seulement qu'il a été institué, de longues années après la date des ténébreuses machinations qu'on a pris l'habitude de lui attribuer.

Il y a bien eu dans l'histoire de Venise, au XIVe et au XVe siècle, deux aventures vraiment tragiques, et

qui pouvaient fournir de matière la fantaisie des poètes : celle de Marino Faliero et celle des deux Foscari. Mais mieux aurait valu n'y point toucher que d'en fausser le caractère comme on l'a fait! « On nous a représenté Marino Faliero comme une façon de Brutus en barette ducale, qui, pour avoir voulu inaugurer à Venise une ère de justice et de vérité, pour avoir tenté de défendre le peuple contre la tyrannie des patriciens, aurait été décapité sur l'Escalier des Géants, — lequel d'ailleurs, soit dit en passant, a été construit par Antoine Rizzo près d'un siècle plus tard : — tandis que la critique historique a péremptoirement établi que l'ambition avait été le seul mobile de la conjuration du vieux doge, et que le seul rêve du vieillard avait été, à la faveur du mécontentement populaire, d'assurer à sa famille la souveraineté de Venise. »

Quant à Jacques Foscari, l'unique tort du gouvernement vénitien a été, à son égard, un excès d'indulgence. Exilé à Nauplie, puis à la Canée, pour des délits de droit commun où le roman n'avait rien à voir, il s'est ensuite rendu coupable de trahison, en négociant avec les Turcs, et son emprisonnement à Candie n'a été que trop juste, comme aussi le déshonneur qui en rejaillit sur les siens.

Légendes encore, l'assassinat de François de Carrara et de ses fils dans les prisons de Venise en

1506, et la condamnation à mort, en 1507, d'un boulanger faussement accusé de meurtre, puis, bientôt après, reconnu innocent; légende, l'injuste exécution du comte de Carmagnola, qui ne fut, au demeurant, qu'un traître de bas étage. Dans toutes les archives du gouvernement de la République, M. Molmenti n'a découvert qu'un seul cas d'injuste condamnation : c'est le cas de ce Foscarini, dont les poètes ont raconté que, s'échappant de la chambre de sa maîtresse, il s'était réfugié dans le palais de l'ambassadeur d'Espagne, qu'il y avait été surpris, et que, plutôt que de trahir l'honneur d'une femme, il s'était laissé condamner pour négociations secrètes avec une puissance étrangère. Tout autre est la véritable histoire de ce malheureux, et l'amour ne paraît pas y avoir eu de rôle : mais l'atrocité de sa fin tragique n'en subsiste pas moins. Accusé à deux reprises de haute trahison, Foscarini fut, en effet, la seconde fois, condamné à mort, et décapité : son crime avait paru si certain, les preuves fournies avaient été si accablantes que Paolo Sarpi lui-même, son intime ami, avait refusé de toucher à un legs qu'il lui avait fait, ne voulant rien recevoir de la main d'un traître. Et c'est seulement après sa mort qu'on avait reconnu l'injustice des accusations portées contre lui; sur quoi le Conseil des Dix avait aussitôt décrété qu'une pierre serait placée dans l'église Saint-Eustache, procla-

mant l'innocence du condamné et la fatale erreur de ses juges.

« Exemple unique dans l'histoire! » s'écrie à ce propos M. Molmenti, trouvant, comme l'on voit, jusque dans les fautes du gouvernement de Venise, une occasion de louer ses vertus et de nous le faire admirer. Et il poursuit de siècle en siècle son apologie, ou plutôt son *éloge*, de la ville aimée, à grand renfort de citations inédites, d'anecdotes piquantes, et d'ingénieux paradoxes. Il nous montre comment Venise, après la Renaissance, a seule continué d'agir, et de vivre, dans l'amollissement général des cités italiennes. Et si, arrivé au xviiie siècle, il se voit contraint d'admettre la rapide décadence de la République, du moins s'attache-t-il à nous vanter la sollicitude paternelle du pouvoir ducal pour la sécurité des personnes, le respect des mœurs, et le bon ordre intérieur. Au dehors non plus, dans ses relations avec les provinces tributaires, Venise ne lui paraît pas avoir jamais cessé d'être pleine, à la fois, de sagesse et de mansuétude : jamais, à l'en croire, le Frioul, la Dalmatie, l'Albanie, et les îles grecques n'ont été aussi heureuses que sous l'autorité du Lion de Saint-Marc.

Qu'on ne suppose pas, après cela, que cette admiration pour les doges, le Conseil des Dix, et les Inquisiteurs d'Etat, soit, chez M. Molmenti, le fait

d'un parti-pris politique! Ce qu'il admire et ce qu'il aime, dans l'ancien gouvernement de Venise, ce n'est encore que Venise, « la fleur du monde », ainsi qu'il l'appelle, Venise, « à qui nulle autre ville ne peut se comparer ». C'est elle encore qu'il glorifie dans son étude sur les *Mômeries*, forme primitive du théâtre vénitien; c'est son bizarre et mobile génie qu'il retrouve dans les *Lettres* de Messer Andrea Calmo, un des fantaisistes les plus originaux de la Renaissance, qui, « libertin, bouffon, ennemi des pédants et de tous hommes graves, a su jouir en philosophe des biens de la vie ». Et lorsque, dans le dernier article du recueil, il célèbre le talent d'un artiste de notre temps, le peintre vénitien Giacomo Favretto, on sent que ses éloges vont surtout au Vénitien, à l'héritier des Longhi et des Tiepolo. Venise seule le touche : il ne vit que pour elle, ne sait parler que d'elle; il l'aime avec la piété d'un fils, et avec la tendresse passionnée d'un amant.

Aussi ne pouvait-il manquer de haïr cette civilisation nouvelle qui, sous prétexte de progrès, est en train de défigurer sa ville bien-aimée, pour la rendre pareille au reste des villes. Il n'y a pas, en effet, un des articles de son recueil où sa haine ne s'exprime sous quelque forme spéciale, soit que, à propos des Mômeries, il déplore la décadence du théâtre vénitien, ou celle de la littérature vénitienne

à propos des *Lettres* d'Andrea Calmo, ou qu'il oppose à la morne banalité de la vie d'à présent l'élégance, l'éclat, la joyeuse agitation de la Venise des doges. Et l'on peut dire,en outre,que l'article qui ouvre son recueil n'est,tout entier,qu'un grand *lamento*, la douloureuse évocation des attentats commis, depuis cent ans, contre la noble et charmante beauté de Venise.

M. Molmenti y rend compte d'abord, sommairement, d'une Exposition internationale des Beaux-Arts inaugurée à Venise en 1895. Suivant la vieille manière italienne, il octroie à une foule de peintres et de sculpteurs de tous les pays une foule de superlatifs les plus aimables du monde : après quoi, sortant de l'Exposition, il se réjouit de revoir la lagune, entre les arbres du Jardin Public, et d'apercevoir, dans le lointain, les toits et les tours de la ville merveilleuse. Et il ne peut s'empêcher, d'ajouter que, pour tant de chefs-d'œuvre que contienne l'Exposition des Beaux-Arts, son chef-d'œuvre le plus parfait est cependant Venise, « patrimoine artistique de toutes les nations ». Hélas ! ce divin chef-d'œuvre est sur le point de périr !

« Néfaste s'agite, dans notre ville, l'activité des destructeurs et des constructeurs. Parmi cent profanations stupides et barbares, je pense au bel *Arzere* de Sainte-Marthe, naguère encore si ample, si vert, et si gai ! A sa place, sur les ruines des

vieilles maisons, se dresse maintenant, dans son inélégance bourgeoise, une grande fabrique de coton. » Et M. Molmenti reprend sa promenade par les rues de Venise ; mais chacun des pas qu'il fait ravive en lui le souvenir de nouveaux sacrilèges. « Ah! gémit-il, comme l'on voit que les temps modernes ont déclaré la guerre à la poésie! Ici sous prétexte d'hygiène, là pour les besoins du commerce, ailleurs encore par manière d'embellissement, on saccage sans pitié tout ce que la ville a gardé d'anciens monuments. Il faudrait être aveugle pour n'en point souffrir, pour se résigner à cette affreuse dévastation qui s'acharne sur notre ville, depuis quelque temps. Les jeunes gens eux-mêmes peuvent encore se rappeler une autre Venise, une Venise pittoresque, poétique, riche en attrait et en caractère. Où est-elle maintenant? Détruite en majeure partie, et non point pour des motifs de commodité, ni d'utilité, ni, à plus forte raison, de beauté, mais simplement sous l'effet d'une soudaine manie de tout renouveler! Et, sans doute, maintes belles choses survivent, qui furent témoins de notre gloire artistique et civile : mais, pour celles-là même, la modernité a été plus meurtrière que l'injure du temps. »

Que sont devenus le champ Sainte-Marguerite, avec ses vieilles maisons sculptées, le pont du Paradis, les arches incomparables des Trois-Ponts,

près du Champ-de-Mars? Qu'est devenu le Grand Canal lui-même, dont Commines disait que c'était « la plus belle rue qui soit et la mieux maisonnée » ? Un grand nombre de ses maisons ont été démolies, d'autres odieusement repeintes, ou à jamais gâtées par des restaurations soi-disant pratiques. Et ce n'est pas tout. « L'étranger qui pénètre aujourd'hui dans *la plus belle rue qui soit* a l'impression de mettre le pied dans une boutique de revendeur. Des centaines d'enseignes bariolées annoncent des ventes d'antiquités, de verreries, de mosaïques, de dentelles, de fantoches de bois. Infortunée Venise! Quelques-uns de ses plus beaux palais sont réduits à servir de bazars à des regrattiers; et non seulement on y trafique de ses anciennes gloires : on le fait encore au mépris des bonnes et honnêtes traditions du commerce vénitien. »

Mais nous n'en finirions pas à vouloir suivre M. Molmenti dans toutes les stations de son funèbre pèlerinage aux ruines de Venise. Pas un canal, pas une place qui n'éveillent en lui de cuisants regrets. Et ces rues nouvelles, ces « artères » qu'on s'est imaginé de créer au cœur même de la ville, la *rue Victor-Emmanuel*, la *rue du 22-Mars*, la *rue du 2-Avril*, la *rue Mazzini!* Des centaines de vieilles maisons, des palais historiques, des tours, des églises même ont été démolis pour leur faire place.

« Était-ce donc si nécessaire de percer à tant de frais des voies aussi larges, dans une ville où il n'y a ni chevaux ni voitures? »

Si du moins on savait construire avec un peu de goût! « Mais, à confronter notre architecture moderne avec l'art vénitien d'autrefois, on ne peut s'empêcher d'éprouver un mélange de honte et de répulsion; et quand on voit surgir ces grandes cages, percées de trous rectangulaires, surmontées d'entablements postiches que supportent des travées disproportionnées, on se prend à répéter ce que disait naguère un sage à la vue des nouvelles constructions de Rome : qu'une sorte d'immense tumeur blanchâtre a poussé au flanc de la vieille ville, et est en train d'en absorber la vie. »

Tant de destructions, tant de mutilations, la séculaire harmonie de Venise à jamais perdue! Et tout cela sans aucun profit, sinon de rendre pareille à toutes les autres villes celle qui, jusqu'alors, s'était toujours vantée de ne ressembler à aucune. « Car je défie qu'on me cite une seule amélioration matérielle, l'ombre d'un avantage hygiénique, ou commercial, ou industriel, qui aient découlé, jusqu'ici, de ces insultes au bon goût et à l'honneur vénitien! »

Aussi bien n'est-ce pas seulement la beauté extérieure de Venise qui est en train de disparaître

à jamais : tout ce que les palais vénitiens contenaient, naguère encore, d'œuvres d'art et de souvenirs précieux, fresques, tableaux, vases, statues, bas-reliefs, bronzes, émaux, mosaïques, meubles, tapis, manuscrits ornés de miniatures, tout cela a été vendu, ou le sera bientôt. « La liste serait trop longue, et trop douloureuse, de tous les trésors enlevés à Venise depuis cinquante ans. Seuls, dans leur sérénité immortelle, nous restent encore les chefs-d'œuvre de Titien et de Paul Véronèse, ornement et gloire de nos édifices publics : mais vainement on en chercherait d'autres dans les maisons patriciennes. Les revendeurs ont tout pris, et puis, en grande hâte, tout expédié outre-monts. La lugubre série a commencé par la vente des collections Barbarighi et Galvagna, acquises, la première par Nicolas Ier de Russie, la seconde par un marchand français. Un Pisani, millionnaire, s'est défait pour quinze mille louis d'or du merveilleux tableau de Paul Véronèse, la *Famille de Darius aux pieds d'Alexandre*, où le maître avait peint les portraits de plusieurs membres de la famille Pisani. Le musée numismatique de Gradenigo a été vendu au roi de Sardaigne, à un Rothschild le fameux reliquaire de Sainte-Marthe, ancienne possession des Faliero : à un autre Rothschild, les admirables chenets de bronze du palais Calbo-Crotta... »

Belle occasion, pour M. Molmenti, de regretter le Conseil des Dix et les Inquisiteurs d'Etat. Ceux-là n'eussent point toléré un pareil « oubli de la dignité nationale ». Aux dernières années même du gouvernement de la République, le Conseil des Dix n'a-t-il pas fait dresser l'inventaire de toutes les œuvres d'art se trouvant à Venise, avec défense expresse d'en aliéner aucune? « Il y a nécessité absolue, disait le décret, d'aimer et de conserver ces choses rares et précieuses, ornement de la capitale. » Et M. Molmenti nous raconte, à ce sujet, la plaisante anecdote d'un certain Zelenza Grimani qui, ayant résolu de vendre une statue antique d'Agrippa, avait vu entrer chez lui l'inquisiteur d'Etat Christophe Cristofoli, « chargé par le tribunal suprême de venir souhaiter bon voyage, hors des Etats de Venise, aux seigneurs Marcus Agrippa et Zelenza Grimani ». Force était à Grimani de garder la statue, ou de s'expatrier avec elle. Il la garda, et c'est ainsi qu'on peut l'admirer, aujourd'hui, au Musée Civique.

Mais ces temps heureux sont loin : la civilisation moderne, en pénétrant à Venise, y a introduit d'autres façons de voir. Ce qui passait jadis pour « un crime abominable » paraît aujourd'hui la chose au monde la plus naturelle. « Le gouvernement italien assiste, avec une indifférence scandaleuse, à l'appauvrissement artistique de la patrie. Et maints

hommes, de ceux qu'on appelle *des gens pratiques,* trouvent encore excessives les entraves apportées par les lois à cette liberté de saccage et de destruction. L'honorable Villa, au cours du récent procès Sciarra, l'a expressément déclaré : *mieux vaut perdre quelques Raphaël, et ne pas attenter au droit sacré de la propriété!* »

Ce « droit sacré », M. Molmenti le conçoit autrement. Il estime, à l'ancienne manière, que les œuvres d'art que contient Venise appartiennent, en premier lieu, à Venise elle-même, dont elles sont le patrimoine auguste et inaliénable. Et son rêve serait que, par des lois sévères accompagnées de sanctions efficaces, le gouvernement italien défendît aux particuliers de vendre leurs collections, et aux villes, ou plutôt à Venise, la ville des villes, de profaner davantage son unique et merveilleuse originalité.

Noble rêve, bien digne d'un artiste et d'un patriote. Mais, hélas ! nous craignons que l'éminent écrivain ne se trompe sur l'efficacité des législations. Toutes les lois du monde n'empêcheront pas un homme qui possède des œuvres d'art de les vendre, si, à ces œuvres d'art, il préfère l'argent : des exemples récents l'ont assez prouvé, et qu'il y avait mille façons de tourner les lois, plus simples et plus commodes les unes que les autres. On recouvre les anciens tableaux d'une couche de peinture nouvelle,

qu'on s'empresse d'enlever sitôt les douanes passées : en échange des œuvres des maîtres, les marchands installent, dans les galeries, des copies toutes fraîches, de magistrales copies que, longtemps après, les visiteurs continuent à admirer pieusement. Et quand enfin la ruse est reconnue, il n'y a personne qui ne s'en amuse. Aucune loi n'arrêtera jamais le trafic des œuvres d'art ; sans compter que, en effet, la conception moderne du droit de propriété achève d'ôter à de telles lois une grande part de leur portée et de leur sérieux. Ce n'est point par des lois qu'on forcera les Vénitiens à garder les œuvres qui leur appartiennent, s'ils ne trouvent pas en dehors du code, dans leur propre cœur, les seuls motifs qui vaillent à les leur faire garder. Et peut-être même M. Molmenti attribue-t-il aux anciennes lois de Venise plus d'action qu'elles n'en ont eu, en réalité, sur l'attachement des Vénitiens de jadis à leur patrimoine artistique. Les décrets du Conseil des Dix et des Inquisiteurs, qu'il nous vante avec un enthousiasme touchant, peut-être n'aurait-on pas eu de peine à les enfreindre, eux aussi, comme la loi Pacca, si l'on n'avait pas eu, pour tenir à l'héritage du passé, des raisons plus fortes que tous les décrets : le goût des belles choses et l'orgueil familial. Combien typique et touchante, à ce point de vue, l'histoire, que M. Molmenti nous rappelle lui-même, d'après Vasari, de Margherita

Acciaiuoli, la femme du Florentin Pier Francesco Borgherini !

Celui-ci ayant quitté Florence, à la suite des troubles, un certain marchand nommé Giambattista della Palla avait obtenu, des magistrats de la ville, l'autorisation d'acheter, à prix d'or, dans sa maison, des boiseries de Baccio d'Agnolo et des peintures de Sarto et de Pontormo, commandées naguère par le vieux Borgherini pour les noces de son fils. Della Palla voulait, disait-il, offrir ces merveilles au roi François I[er]: mais en réalité, suivant Vasari, il n'avait d'autre projet que de les expédier en France et d'en « faire une bonne affaire ». Toujours est-il que, s'étant présenté à la maison des Borgherini avec son décret en main, il avait vu venir à lui la femme de Pier Francesco qui, le toisant avec mépris, lui avait tenu ce discours : « Ainsi donc c'est toi, Giambattista, toi, vil regrattier, petit marchand de quatre deniers, c'est toi qui as l'audace de confisquer les ornements des chambres de gentilshommes, et de dépouiller cette ville de ses choses les plus riches et les plus honorables, pour en embellir les contrées étrangères et les palais de nos ennemis ! Encore ta conduite ne m'étonne-t-elle pas, ignoble plébéien sans patrie : mais je m'étonne et m'indigne des magistrats de cette ville, qui t'ont autorisé à cet abominable marché. Ce lit, que tu viens chercher pour l'échan-

ger contre d'infâmes deniers, c'est mon lit nuptial ; c'est pour mes noces que mon beau-père a commandé tout cet appareil princier d'œuvres d'art, que je révère en souvenir de lui et par amour de mon mari, et que je suis résolue à défendre de mon sang et de ma vie. Sors donc de cette chambre avec tes complices, Giambattista, et va dire à ceux qui t'ont envoyé que je n'admettrai point que, à quelque prix que ce soit, on enlève d'ici une seule des choses qui y sont ! S'ils veulent absolument dépouiller notre ville au profit du roi François de France, qu'ils prennent dans leurs propres chambres, pour les lui offrir, leurs lits et tout ce qu'ils peuvent avoir d'ornements ! Et ne reviens point sous ce toit, car je te ferais connaître, à ton grand dommage, les égards qui sont dus aux gentilshommes de ta sorte ! »

C'est en réveillant dans les âmes des sentiments pareils à ceux qui animaient cette femme héroïque, en les rhabituant à croire qu'il y a, au monde, quelque chose de meilleur que l'argent, et le bien-être, et l'hygiène elle-même, c'est par ce moyen seulement qu'on pourrait essayer d'arrêter le trafic des richesses nationales, comme aussi de mettre fin à la destruction des vieilles rues, des vieilles églises, et des vieux palais. Toutes les lois resteront impuissantes, qui n'auront point, pour elles, le con-

sentement des cœurs. En France — car le mal dont se plaint M. Molmenti n'est point spécial à Venise — la loi de protection des monuments historiques n'a pas empêché Avignon de démolir une de ses vieilles portes, ni Creil de jeter bas la vénérable église de Saint-Evremond, ni Arras et Douai de raser leurs fortifications. De toutes les villes, des voix s'élèvent pour gémir ou pour protester : mais l'œuvre de dévastation n'en est pas ralentie. Et si le docteur Méhémet Emin nous fait injure en affirmant qu'il n'y a plus désormais personne pour s'en émouvoir, peut-être se trompe-t-il moins quand il rattache ce vandalisme artistique à tout un ensemble de causes morales, contre lesquelles lois et décrets resteront impuissants, jusqu'à ce que nous ayons renoncé à notre conception présente du sens et de l'objet de la vie humaine.

II. — LES ILES

Est-ce dans Hoffmann, ou dans Achim d'Arnim, que j'ai lu l'histoire, — parodiée ensuite par Henri Heine dans son *Atta Troll*, — d'une belle jeune femme qui chante, et qui danse, et qui ravit les cœurs, et qui, cependant, est morte depuis des années, cadavre que je ne sais quelle sorcière, chaque matin, se plaît à ranimer d'un semblant de vie? Le fait est que cette histoire étrange m'est, invariablement, revenue en tête, toutes les fois qu'un heureux hasard m'a permis de demeurer quelque temps à Venise. Car tandis qu'un très grand nombre d'autres villes italiennes se sont humblement résignées à leur mort, et n'ont plus à nous offrir, désormais, que le spectacle de leurs cendres dans de magnifiques ou touchants tombeaux, celle-là, qui avait toujours été la plus vivante de toutes, n'a pas encore consenti à nous laisser voir qu'elle ne vivait plus. Semblable à la jeune femme du conteur allemand, par mille artifices magiques elle s'est

ingéniée à colorer son teint, à dessiner sur ses lèvres un sourire joyeux, à effacer toute trace du fatal travail de destruction qui s'opérait en elle. Combien de ses églises, abattues par la main des hommes ou par celle de Dieu, se sont inespérément relevées de terre, de même que va bientôt s'en relever le clocher de Saint-Marc ! Combien de ses palais, que nous avons connus naguère dévastés, meurtris, à peu près informes, nous émerveillent aujourd'hui par la pure élégance de leur façade et de leurs salons : plus splendides, plus intacts, plus parfaitement « vénitiens » et « quattrocentistes » que lorsque les admirait Philippe de Commines ! Et n'avait-elle pas toute la portée d'un symbole, cette petite paysanne allemande qui jadis, à Munich, m'a appris qu'elle était engagée à Venise, pendant « la saison », pour aller faire de la dentelle « vénitienne » dans un fameux atelier voisin du Rialto? Nuit et jour, l'adorable fée de l'Adriatique continue à chanter, à danser, à ravir les cœurs : mais, avec tout cela, elle est morte ; et c'est ce que ne peuvent s'empêcher de sentir, tristement, ceux qui l'aiment, sous la gaîté brillante, trop brillante, du « sépulcre blanchi » qu'elle est devenue.

Elle est morte il y a tout juste cent ans : ou plutôt il y a cent ans que, très gravement malade depuis plus d'un demi-siècle, elle a reçu un dernier coup, dont il ne lui a pas été possible de guérir.

Ce coup lui a été porté par Napoléon, sous la forme d'un décret qui la condamnait, en 1806, à fermer ses couvents et toutes ses communautés religieuses. Dépouillée de son ancienne grandeur et de sa liberté même, réduite à ce rôle humiliant de vassale qu'elle avait fièrement rêvé d'imposer à tout le reste des cités italiennes, Venise, jusque-là, s'était pourtant obstinée à vivre, toujours alerte, hardie, pleine de foi dans son étoile et dans l'impérissable génie de sa race : le décret de Napoléon acheva de la tuer. Et comment n'aurait-il pas tué une ville dont toute la vie sociale, de tout temps, — et plus, peut-être, que nulle autre part, — était née et s'était développée sous l'étroite dépendance de sa vie religieuse ? Il suffit de lire, dans l'excellent *Carpaccio* de MM. Molmenti et Ludwig, les chapitres consacrés à l'organisation des confréries laïques de Venise, depuis l'aristocratique société de la *Calza* jusqu'aux diverses *scuole* bourgeoises et populaires, pour comprendre l'influence décisive que n'a pu manquer d'avoir, sur les destinées d'un peuple déjà usé et affaibli, la brusque suppression de ces couvents à l'ombre desquels, de génération en génération, toute famille s'était accoutumée à travailler comme à se reposer, à entremêler commodément ses journées d'exercices pieux et de parties de « sorts. » Aussi l'agonie fut-elle rapide et navrante. Récits de voyageurs, tableaux et gravures (recueil-

lis au Musée Civique), toute sorte de documents nous font assister, presque jour par jour, à la transformation de la plus vivante des villes en un cimetière. Les églises s'écroulent, ou se vident de ce qu'elles avaient gardé de leurs monuments ; autour d'elles, les cloîtres sont remplacés par de misérables maisons, quand ce n'est point par des squelettes de fabriques, dont la plupart font banqueroute avant d'être sur pied ; les palais, délaissés ou habités à contre-cœur, ne se défendent plus contre l'attaque insidieuse de l'eau, leur tenace ennemie ; et sans cesse nous avons l'impression qu'un sommeil plus profond, plus lugubre, s'étend sur ces canaux et ces places où, tout à l'heure, s'agitait la délicieuse parade comique des Longhi et des Goldoni.

Encore Venise, comme je l'ai dit, a-t-elle toujours eu soin de cacher les signes de sa mort ; mais force lui a été d'abandonner à leur destin la troupe tout entière de ses sœurs, ces glorieuses et vénérables îles qui, durant les siècles, avaient partagé ses souffrances aussi bien que ses fêtes, et que nous voyons se serrer doucement, tendrement, autour d'elle, dans la charmante carte de l'*Isolario* de Benoît Bordone. Chacune de ces îles a sa physionomie propre, dans la carte historiée, depuis Torcello jusqu'à Chiozza, depuis Sainte-Hélène jusqu'à Saint-Second ; et chacune, toutefois, nous présente

l'aspect d'une petite Venise; et il n'y en a pas une qui ne soit dominée par les tours massives ou le clocher pointu de son monastère. Lorsque l'Anglais Coryat vient se repaître les yeux et le cœur de la vue de Venise, en 1608, il ne trouve pas de mots assez enthousiastes pour décrire l'élégante et diverse beauté des îles de la Lagune, avec « leurs édifices délectables et leurs plaisants jardins ». Plus tard, l'auteur anonyme des *Délices de l'Italie* nous promène d'île en île, s'exaltant à nous énumérer les trésors de Saint-Christophe, de Saint-Michel, de Saint-Nicolas, mais surtout de ce Murano « où l'on mange les meilleures huîtres du pays » : — renseignement que nous avait fourni déjà Coryat, un siècle auparavant, et en y ajoutant, avec son habituelle précision documentaire, que « ces huîtres, en vérité, étaient petites, de grosseur un peu moindre que les huîtres anglaises de Wainflete, mais aussi vertes qu'un poireau, et *gratissimi saporis et succi* ». Le voyageur français, lui, poursuit en ces termes sa description de Murano : « C'est l'endroit où les Vénitiens vont ordinairement se divertir, parce qu'en effet ce ne sont que maisons de plaisance, palais, et jardins délicieux, dans lesquels il y a les plus agréables promenades et les meilleurs fruits. Il y a, dans ce petit lieu, plus de monastères et d'églises, toutes magnifiques, que dans plusieurs grandes villes d'Italie. »

Et ce qu'il dit là de l'une des îles de la Lagune, il pourrait le répéter de toutes les autres. Parmi les chefs-d'œuvre vénitiens de l'Académie, des musées de Milan, de Londres, de Berlin, combien ornaient autrefois des églises de Sainte-Hélène ou de Saint-Michel, de Burano ou de la Chartreuse! Hélas! la mort a pris possession, désormais, de ces sœurs de Venise, que, naguère, le savant cosmographe Vincent Coronelli, dans son *Atlante Veneto*, plaçait au premier rang de toutes les îles du globe: et une mort dont aucun artifice ne tâche à nous déguiser l'horreur, mais qui plutôt, croirait-on, se complaît à étaler sous nos yeux son œuvre d'enlaidissement et de profanation. D'un seul coup, le décret impérial de 1806 a ruiné, anéanti l'archipel vénitien.

Voici, un peu en arrière de Saint-Georges-Majeur, l'île de la Grâce. Elle était célèbre entre toutes, au temps passé, par son hospice de pèlerins, par l'image miraculeuse de la Vierge que contenait son église, et par ce couvent de Jéronimites où la belle et sage Bianca Spinelli, le soir de ses noces, et avec le consentement de son jeune mari, était venue sacrifier à Dieu tous ses rêves d'amour et de bonheur terrestres. L'âme de Bianca Spinelli avait sanctifié, depuis lors, l'exquise petite île ; et je ne connais pas de vision plus touchante, plus vraiment angélique dans sa limpidité, que celle que

nous offre une estampe italienne représentant l'île de la Grâce, telle qu'elle était encore au XVIIIe siècle, avec ses bouquets d'arbres reflétés dans l'eau, avec le haut clocher de son couvent et la façade légère de son église, avec le groupement pittoresque de ses toits inégaux sous l'étrange colonnade de ses cheminées : tout cela immortellement jeune, délicat, recueilli, et comme parfumé de silence heureux. Mais, en 1806, l'église et le couvent furent fermés ; en 1810, ils furent démolis, et l'on construisit à leur place une poudrière, que la juste colère du ciel supprima, par une explosion, quarante ans après. Aujourd'hui, l'île de la Grâce, sans autres monuments qu'une longue rangée de hangars et quatre ou cinq cheminées d'usines, est devenue un potager, d'où le « ventre de Venise », tous les matins, reçoit sa provision de choux, de carottes, et de céleris.

Trop heureuse au moins celle-là d'avoir pu, en échange de sa beauté séculaire, être appelée à une destination aussi respectable ! Mais voici, non loin d'elle, à la pointe orientale des Jardins Publics, une autre île que tous les visiteurs de Venise doivent avoir remarquée : car on la découvre de divers endroits, et l'œil est invinciblement attiré par ce qu'il y a, dans sa laideur, de funèbre en même temps que de monstrueux. Au centre, se dresse une énorme cheminée noire, en forme de cône, et qu'on ne sait quelle secrète prétention artistique rend

L'ILE SAINTE-HÉLÈNE AU XVIIIe SIÈCLE

L'ILE SAINTE-HÉLÈNE EN 1906

encore plus affreuse, dans son état présent d'inertie et de délabrement. Alentour, parmi des terrains vagues et des tas de décombres, une vingtaine de longues et plates bâtisses de pierre ou de bois, édifiées naguère pour servir d'ateliers et de magasins à une fabrique, mais depuis longtemps fermées et abandonnées, pourrissent là sans usage possible. Et à ce spectre pitoyable de la défunte fabrique s'ajoute et s'oppose, non moins pitoyable, le spectre décharné d'une antique église. Privée de sa façade, avec son énorme toit nu, ses fenêtres gothiques murées ou béantes, c'est bien l'église la plus morte que l'on puisse voir; on serait tenté de penser que les nouveaux maîtres de l'île l'ont mutilée, à dessein, de cette manière, pour la réduire au ton de laideur des ruines qui l'entourent. Telle est, à présent, l'île de Sainte-Hélène : mais autrefois, avant le décret de 1806, ce lieu de désolation était le plus précieux joyau de la Lagune, « l'œil des îles vénitiennes, » *insularum ocellus!*

Dès le milieu du XIIe siècle, l'évêque Michiel avait fondé, dans cette petite île, un refuge pour les pèlerins de Terre Sainte et pour les pauvres voyageurs de toute provenance. En 1205, une grande et magnifique église y avait été élevée, où l'on avait déposé les restes vénérés de la mère de Constantin. Deux siècles plus tard, le pape Grégoire XII avait concédé l'île aux moines Olivétains ;

et ceux-ci, qui l'avaient habitée jusqu'en 1806, s'étaient toujours pieusement employés à la rendre belle. Peu d'îles étaient plus riches que celle-là en beaux arbres; le pourtour de l'église, notamment, était tout planté d'une végétation dont maint voyageur nous a vanté la fraîche verdure et les charmants ombrages. Quant à l'église elle-même, tournant vers la Lagune sa haute façade, — où, sous la rosace éclatante d'une verrière, Antoine Rizzo et d'autres maîtres avaient sculpté un superbe portail, — les Pères Olivétains l'avaient remplie, trois siècles durant, de tout ce que l'art vénitien produisait de plus noble et de plus parfait. Sans parler de ses chefs-d'œuvre de broderie, d'orfèvrerie, et d'enluminure, ni des célèbres stalles du chœur, travaillées en *intarse* par le Frère Jean de Vérone, on voyait là une centaine de peintures fameuses, dont quelques-unes seulement nous ont été conservées. Toute l'île, d'ailleurs, n'était qu'un musée, dans un jardin de conte de fées. Jamais rêve plus délicieux ne s'est changé en un plus triste et vilain cauchemar. Et pourquoi? A quel profit? Le changement ne peut pas même, cette fois, se couvrir du pauvre prétexte de l'utilité. C'est gratuitement, pour la joie de détruire, que l'on a détruit la « prunelle des îles ».

Mais à quoi bon continuer d'évoquer le douloureux martyrologe des îles vénitiennes? Toujours,

que notre barque aborde à l'île du Saint-Esprit, à la Chartreuse de Saint-André, à Saint-Nicolas du Lido, c'est toujours le même spectacle qui nous y attend, et la même histoire qui, immanquablement, s'y rappelle à nous. Et c'est encore une histoire pareille que nous racontent celles des îles qui, comme Chioggia, Burano, Mazzorbo, n'ont pas entièrement péri après la suppression de leurs monastères, mais qui n'en ont pas moins perdu, depuis cent ans, à la fois leur beauté et leur vie de jadis. Détournons plutôt nos regards de ces scènes de mort, qui sont décidément, hélas! tout ce qu'ont aujourd'hui à nous faire voir les îles vénitiennes; et efforçons-nous de nous représenter l'aspect ancien de ces îles, à l'aide des renseignements divers que viennent de recueillir, pour nous, deux des plus fervents amoureux du passé de Venise, MM. Molmenti et Mantovani[1]!

Le volume où ils ont recueilli ces renseignements fait partie d'une collection entreprise, il y a deux ou trois ans, par l'Institut d'Art Graphique de Bergame, sous le titre général de : *l'Italie artistique*. C'est une collection de courtes monographies illustrées, dont chacune s'occupe, tout ensemble, de décrire l'état présent d'une ville ou d'une région italienne, et de nous raconter les faits principaux

1. *Le Isole della Laguna Veneta*, un vol. illustré. Bergame, 1905.

de son histoire, ou tout au moins ceux d'entre eux dont un vestige, matériel ou moral, s'est conservé à travers les siècles. Des collections analogues existent, comme l'on sait, en Allemagne, en Angleterre, et aussi chez nous ; mais je dois dire que l'italienne, prise en bloc, me paraît supérieure à toutes ses rivales. Elle le serait, je crois bien, indépendamment même du talent des auteurs; car où trouverait-on, hors de l'Italie, d'humbles petits chefs-lieux de département ou de sous-préfecture qui, — pour ne point parler de Sienne, de Pérouse, ou de Parme, — fussent aussi riches de souvenirs historiques et de chefs-d'œuvre d'art que Vicence, Volterre, Urbin, Ravenne, Gubbio, que la plupart des villes qui figurent, dès maintenant, sur la liste des volumes de l'*Italie artistique ?* Mais ce n'est pas tout : j'ajouterais volontiers que, parmi toutes les races de l'Europe, il n'y en a pas qui soit mieux faite que l'italienne pour produire et pour apprécier des monographies du genre de celles-là. Car, en vérité, quelque effort que tente l'Italien d'aujourd'hui pour préférer sa grande patrie nouvelle à la petite patrie locale qu'ont exclusivement aimée et servie ses parents, c'est toujours encore celle-ci qui, au fond de son cœur, lui reste la plus chère. Un Siennois, transplanté à Rome ou à Milan, y emporte l'amour passionné de Sienne; et non seulement il prend plaisir à entrevoir jusqu'aux moin-

dres ruelles : tout le passé de sa ville survit, pour lui, avec une intensité et une ardeur admirables. Que de fois, dans une bourgade de Toscane ou d'Ombrie, un brave homme rencontré au restaurant, un cocher de *voiturin*, m'a appris, sur l'histoire de tel « sanctuaire » ou de telle « villa », des détails plus précis et plus pittoresques que ceux que j'avais lus dans les livres ! Et c'est ce don d'évocation patriotique, cette habitude d'unir dans une même tendresse le présent et le passé de sa ville natale, qui permettent à l'écrivain italien, pour peu qu'il y joigne le génie d'improvisation familier à sa race, de nous offrir des *guides* aussi excellents que le sont, par exemple, dans la collection de l'Institut de Bergame, l'*Urbin* de M. Lipparini, le *Vicence* de M. Pettina, le *Ravenne* et le *Volterre* de M. Ricci, ou le livre de MM. Molmenti et Mantovani sur les *Iles de la lagune de Venise*.

Ces tristes îles mortes, les deux auteurs les font revivre, une à une, devant nous. De la Giudecca à Saint-François-du-Désert, ils nous racontent leur gloire de jadis, nous les montrent dans tout l'éclat de leur élégante et joyeuse beauté, et puis, en deux mots, nous signalent la ruine qu'a faite, de chacune d'elles, le fatal décret de 1806. Leur admiration pour l'ancienne civilisation de Venise, d'ailleurs, ne les rend pas injustes pour ce qui désormais s'est subs-

titué à elle ; et c'est même avec un enthousiasme assez imprévu qu'ils célèbrent, au premier chapitre de leur livre, le remplacement de l'un des plus vénérables monastères de la Giudecca par un gigantesque moulin à vapeur, « capable de moudre, tranquillement, 2750 quintaux de grain toutes les vingt-quatre heures ». Ils reconnaissent à ce moulin une part de « splendeur et de majesté », et même « d'une certaine poésie, sévère, profonde, quasi symbolique ». Ils nous mettent en garde contre une tendance, trop commune, à « condamner, comme inesthétique, toute modernité, pour adorer, comme toujours belles, les œuvres du passé ». Mais quand, ensuite, ayant quitté la Giudecca et Saint-Georges-Majeur, ils abordent aux vraies îles de la Lagune de Venise, leur respect de la « modernité » ne tient pas devant le spectacle, vingt fois renouvelé, d'une dévastation plus barbare que ne le fut jamais celle des Huns ou des Visigoths. Et ainsi, de plus en plus, pour échapper à l'âpre tristesse qui les envahit, ils se tournent vers ce « passé », dont, maintenant, en comparaison de ce présent trop « moderne », il n'y a plus œuvre si médiocre qui ne les ravisse. Eux qui, tout à l'heure, s'émerveillaient de la « majestueuse poésie » d'un moulin à vapeur, élevé sur le lieu d'une vieille église et d'un vieux couvent, les voici qui, presque arrivés au terme de leur excursion, s'enhardissent à déplorer, — et d'ailleurs le

plus justement du monde, — que la « modernité » ait cru devoir « nettoyer et repolir », troubler dans son sommeil de mort l'ombre de Torcello.

A l'endroit de la place du Dôme où siégeait jadis le Conseil de Torcello, on a institué un Musée Municipal qu'est venu compléter, plus récemment, un musée de l'Estuaire Vénitien. Là se trouvent recueillis et classés avec grand soin divers objets antiques déterrés dans l'île ou pêchés dans la Lagune, des morceaux de sculpture romains et byzantins, des vestiges de l'ancien Torcello, des sceaux et emblèmes de sa Commune ; surtout l'on y admire quelques mosaïques du XIe siècle, la bannière de sainte Fosca, en fils d'argent et de soie, enfin les restes précieux de la *pala* d'argent doré qui était, autrefois, dans l'église Notre-Dame.

Mais celui qui a vu Torcello il y a bien des années, avant que l'impitoyable curiosité historique y soit venue fonder ces établissements, celui-là se rappelle combien de particularités pittoresques y séduisaient les yeux, de toutes parts, lorsque les ruines étaient encore admises à nous garder, directement, le souvenir du passé. La place, jadis brûlante de vie, n'était toute que solitude et que sauvagerie ; le fabuleux trône de pierre que l'on appelait le trône d'Attila se dressait au milieu de décombres et de gravats épars, comme une image de l'œuvre accomplie par le Fléau de Dieu dans les cités vénitiennes ; et, alentour, c'étaient la Logette, le Palais Communal, et l'admirable Dôme, et la petite église de Sainte-Fosca : tout cela ne formant qu'une seule merveille, un fragment authentique du moyen âge, avec sa grandeur et sa barbarie. Aujourd'hui, tout a été rangé, retouché, res-

tauré ; rien ne reste plus de cette scène d'abandon solennel qui, hier encore, avait un attrait irrésistible pour toute âme plus éprise de la poésie du passé que de cette manie égalisatrice de la modernité. Mais il faut, décidément, nous résigner à ce que celle-ci soumette jusqu'aux reliques des siècles défunts à ses règles uniformes, à cet ordre officiel, à ce régime de « caserne philosophique » où voici déjà que nous vivons tous, soigneusement alignés et numérotés !

Telle qu'elle est, cependant, et malgré ce nouvel assaut de la « modernité », Torcello est aujourd'hui la plus attirante des îles vénitiennes. Le spectacle de la mort y est d'une beauté si profonde et si forte que, jusqu'ici, elle a résisté à tous les travaux des « restaurateurs » ; et nulle autre part, peut-être, la plainte du passé ne nous parle au cœur plus éloquemment. Sur cette place déserte où, à l'ombre de l'énorme clocher muet de la cathédrale, repose l'etrange et léger fantôme de Sainte-Fosca, ne semble-t-il pas qu'un gémissement s'élève du sol, la voix désolée de l'ancien Torcello ? C'était, autrefois, une des plus riches et puissantes cités de la confédération vénitienne. Elle avait un grand canal, de larges ponts de pierre, des palais plus vastes et ornés que ceux de Murano ; elle avait une magistrature communale, une noblesse, dont chaque membre était admis aux droits des citoyens de Venise. Elle avait même fini par trafiquer de ses titres de noblesse ; et Goldoni nous fait voir un

personnage qui était devenu gentilhomme de Torcello pour dix ducats, « moins que le prix d'un âne ». Désormais, tout cela est mort ; aucune trace ne subsiste plus de la vie de l'île. Mais, au moins, son art lui a survécu, qui l'empêche de sombrer dans l'oubli, comme toutes ses sœurs. L'abside byzantine de Sainte-Fosca, l'intérieur de la cathédrale avec ses mosaïques, sa chaire, et les chapiteaux fleuris de ses colonnes, ces choses admirables ont beau avoir été remises à neuf, depuis quelques années : dans le silence et la désolation qui les environnent, leur charme pieux nous pénètre merveilleusement ; et il y a peu d'endroits, à Venise même, où se révèle mieux à nous ce mélange de fantaisie et de dévotion qui, pendant les siècles, va devenir la marque distinctive de l'art vénitien.

L'illustre voisine de Torcello, Murano, a eu la bonne fortune de conserver, elle aussi, quelques-unes de ses œuvres d'art. Gâtée par le « zèle sans pitié » des restaurateurs, l'abside de sa cathédrale n'en continue pas moins à nous offrir un ensemble de lignes d'une ampleur magnifique ; et l'intérieur de cette cathédrale, pour être d'un style plus pauvre que celui de l'incomparable Notre-Dame de Torcello, a pourtant le même caractère de simple et élégante piété. Une autre église, Saint-Pierre Martyr, possède une dizaine de tableaux, dont l'un, une *Vierge planant au-dessus de Saints*, est un

des plus beaux poèmes de couleur et de lumière que nous ait laissés la peinture de Venise ; sans que nous puissions d'ailleurs jamais savoir au juste, probablement, le nom du poète à qui nous le devons : car son ancienne attribution à Basaiti est inadmissible, et il me paraît bien difficile d'admettre, en échange, l'attribution à Jean Bellin que nous proposent à présent MM. Molmenti et Mantovani. Sainte-Marie-des-Anges a un plafond de Pennacchi, un tombeau mémorable, un *Miracle de Saint-Marc* de l'école de Tintoret. Ainsi les œuvres curieuses ne manquent pas, à Murano ; et il n'y manque pas non plus de vieux palais, ni de ponts pittoresques : et cependant ni le désert des ruines de Torcello, ni le spectre lamentable de l'île de Sainte-Hélène, ne nous donnent à un tel degré l'impression de la mort. « Le souffle du temps, pareil à celui de la mort, a passé sur l'île », écrivent les deux auteurs italiens : mais non, l'on ne peut pas même dire que ce soit « le souffle du temps » qui ait tué Murano. L'île, qui aujourd'hui a quatre mille habitants, en avait encore plus de trente mille au XVIIIe siècle. Jusque sous la domination française, il y a cent ans, les voyageurs nous ont vanté la richesse de ses maisons, le charme de ses jardins, la fête perpétuelle qu'y était la vie. Aujourd'hui, les maisons les plus somptueuses ont été « profanées, mutilées, abattues, dans une véritable orgie de destruction » ;

les jardins des Bembo et des Navagero, de Tryphon Gabriello et de la reine de Chypre, sont devenus des places inutiles ou des terrains vagues; et à la fête séculaire des rues et des canaux a succédé une désolation que personne qui l'a vue ne saurait oublier. Ici, comme dans tout le reste de l'archipel vénitien, la catastrophe s'est produite brusquement: peu d'années ont suffi pour flétrir et dégrader la fleur de la Lagune, le « délectable Muran », le plus exquis lieu de plaisir de la chrétienté.

La prospérité de Murano a commencé de très bonne heure, dans l'histoire. L'île a servi d'abord de refuge aux habitants d'Altina, chassés par les Huns, puis à ceux d'Opiterge, fuyant les Lombards. Dès l'an mille, elle comptait parmi les parties les plus florissantes de la république nouvelle. Gouvernée, à l'origine, par les tribuns de la République, elle eut, au xe siècle, ses juges particuliers; et, en 1275, un patricien de Venise y vint résider, avec le titre de podestat. Ses communes, du reste, se sont toujours régies par des lois propres et des statuts très anciens, avec un grand et un petit conseils. Elle jouissait de toute sorte de franchises et de privilèges, dont le plus curieux était la défense faite au *bargello* et aux *sbires* vénitiens d'approcher de l'île. Lorsqu'un délit était commis, les magistrats de l'île avaient, seuls, le droit d'arrêter le coupable; et toujours ils l'enfermaient dans leurs prisons, avant de l'envoyer à Venise pour y être jugé; privilège bien étonnant, quand on se rappelle combien le gouvernement vénitien était jaloux, en général, de ses prérogatives judiciaires. Pouvoir était

aussi concédé à la commune de Murano de frapper des monnaies d'or et d'argent dites *oselle* (oiselets), et d'en faire don au podestat ou à d'autres fonctionnaires. Et, dès le temps du doge Grimani, dans la première moitié du XVIe siècle, Murano était déjà toute remplie de superbes palais, où les nobles de Venise venaient s'amuser, les savants se livrer à un heureux repos, les dames s'entretenir avec d'illustres galants...

De toutes les îles de la Lagune de Venise, deux seulement, parmi la mort de leurs sœurs, sont restées vivantes : Saint-Lazare, au sud de Sainte-Hélène, et, au nord-est, par delà Torcello, Saint-François-du-Désert. Toutes deux sont des couvents ; et MM. Molmenti et Mantovani ont négligé de nous apprendre comment l'un de ces couvents, celui de Saint-François, avait pu échapper au décret de 1806 : à moins que, n'y ayant pas plus échappé que les moines de Sainte-Hélène, de Saint-André, et des autres couvents, les moines franciscains soient revenus, ensuite, reprendre possession de leur île, avant qu'on se fût encore avisé de la saccager. Quant à Saint-Lazare, ce couvent de Pères Arméniens, — qui jadis avaient émigré de Morée pour n'avoir pas à subir la domination turque, — obtint d'être excepté du décret de Napoléon en se réclamant du pavillon turc. Il s'est donc maintenu tel qu'il était depuis sa fondation, dans les premières années du XVIIIe siècle : et c'est assez de l'aperce-

voir du dehors, au passage, comme je l'ai fait un matin de printemps, pour emporter à jamais de cette vision fugitive le charme d'un beau rêve, une adorable image de paix et de gaîté chrétiennes. Vingt îles nous souriaient ainsi dans la Lagune, il y a un siècle, accueillantes et jolies autant que celle-là, et avec des merveilles d'art autrement précieuses : les chefs-d'œuvre de l'architecture et de la peinture italiennes.

Mais Saint-Lazare n'a pas besoin d'être signalée aux amateurs de Venise : tandis que je regrette de ne pouvoir pas citer les pages consacrées par MM. Molmenti et Mantovani à la seconde des deux îles qui ont réussi à garder leur destination et leur vie anciennes, Saint-François-du-Désert. Non pas que cette île ait jamais eu la vie joyeuse et brillante d'une Murano, ou même le recueillement souriant de Saint-Lazare. Un « désert », telle l'a bien voulue le Pauvre d'Assise, lorsqu'en 1220, à son retour d'Égypte, il s'y est arrêté pour « bâtir, de ses mains, une cabane de joncs cimentée de boue » : mais, à défaut d'hommes, d'innombrables oiseaux peuplaient, continuent aujourd'hui à peupler ce désert. « Petits oiseaux, mes frères, interrompez-vous un moment de chanter, jusqu'à ce que nous ayons fini nos oraisons ! » C'est là qu'ont été dites ces paroles célèbres : et nous les entendons planer encore sur la petite île, parmi les vénérables cyprès,

autour de l'humble et charmant clocher pointu de l'église. De toutes les îles de la Lagune vénitienne, aucune n'est plus doucement, plus saintement belle. « Nulle part on n'a mieux l'impression d'être loin du monde, d'avoir pénétré dans un lieu de paix surhumaine. Et l'âme de saint François poursuit immortellement sa prière, parmi les arbres avec leurs milliers de nids, en face de la Lagune scintillante de soleil. »

ESSAI D'UN

CLASSEMENT CHRONOLOGIQUE

DE L'ŒUVRE DES PRINCIPAUX PEINTRES

ÉTUDIÉS DANS CE LIVRE

J'ai pensé que quelques-uns des lecteurs de ce livre aimeraient à posséder une liste à peu près complète de l'œuvre des grands peintres que j'y ai étudiés ; mais à la condition que cette liste ne contînt que des ouvrages d'une authenticité absolument certaine, et qu'elle les présentât suivant l'ordre de leurs dates, de façon à ce que l'on pût se rendre compte du développement du génie de leurs auteurs. Ai-je besoin d'ajouter que la liste que voici,— et pour laquelle j'ai, de mon mieux, utilisé à la fois mes lectures et mes observations personnelles,— n'a nullement la prétention d'être définitive ? L'attribution de dates aux œuvres dont la date véritable ne nous est point connue, notamment, doit toujours comporter une part d'erreur; et je ne me dissimule pas, non plus, ce qu'a toujours d'arbitraire la division de la vie d'un artiste en périodes distinctes. Du moins me suis-je efforcé de ne négliger aucun des travaux publiés, jusqu'à nos jours, en France et à l'étranger, sur les maîtres italiens dont je m'occupais.

T. W.

D'une manière générale, les noms de villes, dans la liste, signifieront le musée public de ces villes. « Paris » désignera le Louvre; « Londres », la National Gallery ; « Milan », le Musée Brera.

I

GIOTTO

Né vers 1270 à Colle, dans le Mugello, mort à Florence en 1337.

PREMIÈRE PÉRIODE

Entre 1290 et 1300 : Florence, Rome, et Assise

Giotto subit encore l'influence des maîtres romains de la seconde moitié du XIIIe siècle, et notamment de ceux qui ont décoré l'église inférieure d'Assise.

Assise, E. S. Francesco, Eglise supérieure. — *Vingt scènes de la Vie de saint François (fresques)*.

Rome, E. S. Pietro. — Triptyque peint pour le cardinal Stefaneschi (vers 1298) : 1° *Christ trônant ;* 2° *Martyre de saint Pierre;* 3° *Martyre de saint Paul ;* 4° *Six figures de Saints;* 5° Fragments de la prédelle : *Vierge et Saints.*

Ibid. — *Navicella* (mosaïque), vers 1298.

Rome, E. S. Giovanni in Laterano. — *Boniface VIII proclamant le jubilé* (fragment d'une fresque, 1300).

DEUXIÈME PÉRIODE

Entre 1300 et 1315 : Assise et Padoue

Giotto achève de se dégager des influences anciennes et de se

constituer un style propre, ayant surtout pour objet la traduction poétique du sentiment religieux au moyen des attitudes des figures et de l'expression des visages.

Entre 1300 et 1306. — ASSISE, Eglise Inférieure. — *Glorification de saint François*, et trois *Allégories* (1) (fresques).

FLORENCE, Académie. — *Vierge entourée d'anges.*

Entre 1306 et 1315. — PADOUE, Chapelle de l'Aréna. — 38 scènes de la *Vie de la Vierge et du Christ*, *Jugement dernier*, et 14 *Allégories des Vertus et des Vices* (fresques).

IBID. — *Crucifix.*

MUNICH. — *Crucifixion* et *Cène* (fragments d'une prédelle).

TROISIÈME PÉRIODE

ENTRE 1315 ET 1337 : FLORENCE

Giotto développe le style qu'il s'est formé dans la période précédente : éliminant de plus en plus les détails accessoires, et tâchant de plus en plus à relever l'effet poétique de ses compositions par une harmonie expressive des lignes, qui donne à ses œuvres de cette période une pure et noble beauté comparable seulement aux chefs-d'œuvre de la sculpture antique.

Vers 1318. — FLORENCE, E. Santa Croce, Chapelle Bardi. — Sept *Scènes de la Vie de saint François*, et *Figures de Saints* (fresques).

Vers 1325. — IBID., E. Santa Croce, Chapelle Peruzzi. — *Scènes des vies de saint Jean-Baptiste et de saint Jean l'Evangéliste* (fresques).

IBID. — E. Santa Croce, Chapelle Tosinghi. — *Assomption* (fresque, à peu près détruite).

Parmi les œuvres faussement attribuées à Giotto, les principales sont : 1° une série de fresques dans l'église infé-

(1) M. Venturi a récemment contesté l'attribution de ces fresques à Giotto. Je croirais volontiers que le maître, en tout cas, n'a pris qu'une part assez petite à leur exécution.

rieure d'Assise (*Vie du Christ*) ; 2o un *Saint François recevant les stigmates* (avec une prédelle en trois parties), au Louvre ; et 3o une série de *Crucifix* (notamment dans les églises S. Marco et Ognissanti, à Florence) : ce sont des copies, peut-être faites sous la direction du maître. Le *Couronnement de la Vierge* de l'église Santa Croce, à Florence, et le polyptyque de Bologne, sont des œuvres d'élèves, et dont la médiocrité peut servir à faire mieux apprécier la grandeur inimitable du génie de Giotto. Enfin c'est d'une façon tout à fait arbitraire que l'on attribue à Giotto certains reliefs sculptés du clocher de la cathédrale de Florence ; on sait seulement que le vieux peintre a été chargé de diriger la construction de ce *campanile*.

II

FRA ANGELICO

Né à Vicchio, dans le Mugello, en 1387, mort à Rome en 1455.

PREMIÈRE PÉRIODE

1405-1432 : Florence, Foligno, Cortone, Fiesole.

Après avoir étudié la peinture à Florence, dans l'atelier du giottesque Starnina, Fra Angelico, entré dans l'ordre des Frères Prêcheurs, est d'abord détourné de la peinture par ses études théologiques ; puis, à Foligno et à Cortone, il se trouve naturellement amené à étudier le style des enlumineurs dominicains, qu'il imite dans ses premières peintures : mais déjà il y joint un goût passionné d'expression poétique, qui, probablement, a dû se développer chez lui au contact des œuvres ombriennes, et surtout siennoises, qu'il a eu l'occasion de connaître à Foligno et à Cortone.

v. 1424. — Cortone, Oratorio del Gesu. — *Annonciation*, et *Vie de la Vierge* (prédelle).

v. 1425. — Paris. — *Couronnement de la Vierge* et *Scènes de la vie de saint Dominique* (prédelle).

Entre 1425 et 1430. — Trois petits couvercles de reliquaires, peints pour Sainte-Marie-Nouvelle de Florence : 1° *Annonciation* et *Adoration des mages* (Florence, Couv. de Saint Marc) ; 2° *Vierge à l'Etoile* (ibid.) ; 3° *Mort de la Vierge* et *Assomption* (Boston, Coll. Gardner) (1).

(1) Un quatrième petit tableau de la même série, figurant le *Couronnement de la Vierge* (au couvent de Saint-Marc), semble bien avoir été peint par un élève, à l'imitation du grand *Couronnement* du Louvre.

v. 1430. — FLORENCE, Académie. — *Jugement dernier.*

v. 1431. — FLORENCE, Offices. — *Couronnement de la Vierge.*

DEUXIÈME PÉRIODE

1432-1447 : FIESOLE ET FLORENCE

Fra Angelico se dégage entièrement du style de l'enluminure, subit l'influence de Masaccio et des nouveaux peintres florentins, et se constitue une technique très proche de la leur, qu'il s'efforce sans cesse de rendre plus savante et plus sûre, màis tout en continuant à tenir pour son principal objet l'expression poétique du sentiment religieux.

v. 1432. — MADRID. — *Annonciation* et *Vie de la Vierge* (prédelle).

1433. — FLORENCE, Offices. — *Vierge et Saints,* triptyque, peint pour la corporation des Linajuoli. — Prédelle du même triptyque : *Prédication de saint Pierre, Adoration des Mages, Martyre de saint Marc.*

v. 1434. — CORTONE, E. S. Domenico. — *Vierge et Saints.* — IBID. — Oratorio del Gesu. — *Scènes de la Vie de saint Dominique* (prédelle de cette *Vierge*).

v. 1434. — FLORENCE, Académie. — *Vierge avec des Saints,* dite *Vierge d'Annalena.* — *Ibid.* — Six *Scènes des vies des saints Come et Damien* (prédelle de cette *Vierge*).

v. 1435. — FIESOLE, E. S. Domenico. — *Vierge* (entièrement repeinte par Lorenzo di Credi). — LONDRES. — *Christ entouré d'anges et de saints* (prédelle de cette *Vierge*).

v. 1437. — PÉROUSE, *Vierge et Saints* (polyptyque). — Des fragments de la prédelle de ce tableau, représentant des *Scènes de la vie de saint Nicolas,* à PÉROUSE et au VATICAN.

Entre 1430 et 1437. — PÉTERSBOURG. — *Vierge et Saints* (fresque); PARIS, *Christ en croix* (fresque) ; FIESOLE, E. S. Domenico, *Christ en croix* (fresque).

v. 1439. — FLORENCE, Académie. — *Vierge avec huit Saints* (*Vierge de Saint-Marc*). — La prédelle figurait huit *Scènes de la vie des saints Come et Damien ;* sept mor-

ceaux de cette prédelle sont répartis entre l'Académie de Florence (2) et les musées de Munich (3), Dublin, et Paris.

v. 1440. — Florence, Académie. — *Mise au tombeau.*

Entre 1440 et 1447. — Florence. — Fresques décorant le cloître, le chapitre, le corridor du premier étage, et dix-huit cellules du couvent de Saint-Marc.

v. 1445. — Florence, Académie. — *Descente de Croix* (peinte pour l'église Santa Trinita de Florence).

Entre 1445 et 1450. — Florence, Académie. — *Vie du Christ*, représentée en une série de petites peintures, qui décoraient les portes d'une armoire de l'église de l'Annunziata, à Florence. La plupart de ces petites peintures sont entièrement de la main de Fra Angelico ; quelques-unes ont été peintes par des élèves, d'après ses dessins ; et trois sont certainement l'œuvre d'Alessio Baldovinetti.

v. 1446. — Berlin. — *Jugement dernier*, triptyque.

v. 1447. — Florence, Académie. — *Vierge avec six Saints*, peinte pour l'église de S. Buonaventura al Bosco, dans le Mugello. — *Ibid.* — *Pieta* et six *Saints*, prédelle de cette *Vierge.*

1447. — Orvieto, Cathédrale. — *Christ entouré de prophètes et de saints* (fresque).

TROISIÈME PÉRIODE

1447-1450 : Rome

A Rome, Fra Angelico s'efforce de donner à son style plus de grandeur et un réalisme plus accentué.

v. 1448. — Rome, Galerie Nationale. — *Jugement dernier, Ascension*, et *Pentecôte* (triptyque).

Entre 1447 et 1450. — Rome, Vatican. — *Scènes des vies des saints Etienne et Laurent* (fresques).

Parmi les œuvres qu'il est impossible d'attribuer avec certitude à Fra Angelico, mais qui portent incontestablement la

marque de son style,les plus intéressantes sont : 1° à PARME, une *Vierge avec quatre Saints ;* 2° à PISE,un *Christ Sauveur du monde* (sur toile) ; 3° à TURIN, *Deux Anges ;* 4° au Vatican, une *Vierge entourée d'anges ;* 5° à FLORENCE (Offices) une *Scène de la Vie de saint Jean-Baptiste;* 6° à MUNICH, une *Pieta* (morceau central d'une prédelle).

III

FRA BARTOLOMMEO

Né à Florence en 1472, mort en 1517 à Pian di Mugnone.

PREMIÈRE PÉRIODE

1495-1508 : FLORENCE

Elève de Cosimo Rosselli, Bartolommeo ne tarde pas à subir l'influence de Léonard, du Pérugin, et du jeune Raphaël. Mais sa principale inspiration artistique, dès le début, et la seule qu'il va suivre fidèlement jusqu'au bout de sa carrière, lui vient de l'enseignement, à la fois religieux et esthétique, de Savonarole, dont il est devenu l'auditeur passionné depuis environ 1494. De 1500 à 1504, il renonce à la peinture, pour se consacrer à ses devoirs de moine : mais tout porte à croire que, pendant une partie de ces quatre ans, il emploie ses loisirs à dessiner, — et notamment à copier des gravures de Dürer et d'autres maîtres allemands. En tout cas, ses œuvres d'après 1504 ne se distinguent de celles d'avant 1500 que par une maîtrise technique supérieure, et par les ressouvenirs qu'on y trouve des maîtres du Nord, surtout dans l'invention et dans le traitement du paysage.

1498. — *Portrait de Savonarole.* — Le portrait conservé à Saint-Marc de Florence paraît bien n'être qu'une copie du portrait primitif, et faite plus tard par un autre peintre.

1497. — VOLTERRE, Cathédrale. — *Annonciation* (en collaboration avec Albertinelli).

1498 et 1499. — FLORENCE, Offices. — *Jugement dernier* (fresque, peinte pour le cimetière de S. Maria Nuova).

v. 1499. — FLORENCE, Offices. — *Présentation au Temple, Nativité,* et *Annonciation* (celle-ci en grisaille).

v. 1499. — LONDRES, Coll. Hertz. — *Sainte Famille.*

1500. — Milan, Musée Poldi. — *Vierge* (terminée par Albertinelli) et *Annonciation* (en grisaille).

1504. — Florence, Académie. — *Vision de saint Bernard.*

v. 1505. — Louvre. — *Noli me tangere.*

v. 1505. — Florence, Couv. Saint-Marc. — *Le Christ en pèlerin* (fresque).

DEUXIÈME PÉRIODE

1508-1514 : Venise et Florence

D'un voyage qu'il fait à Venise, Fra Bartolommeo rapporte le goût du coloris vénitien, comme aussi le goût des grandes compositions de l'école de Giovanni Bellini, avec des Vierges trônant et des anges musiciens. Mais sous cette inspiration vénitienne reparaît bientôt, dans l'œuvre du moine peintre, le souvenir du Pérugin et des *Vierges* florentines de Raphaël.

1509. — Lucques, Cathédrale. — *Vierge entre deux Saints.*

1509. — Lucques, Musée. — *Extase de deux Saintes.*

1509. — Florence, E. S.-Marc. — *Vierge et Saints.*

v. 1509. — Rome, Coll. Visconti-Venosta. — *Sainte-Famille.*

1511. — Pise, E. S.-Catherine. — *Vierge entourée de Saints* (avec Mariotto Albertinelli).

1511. — Paris. — Grande *Vierge avec sainte Catherine.*

1511. — Florence, Académie. — *Christ portant sa croix.*

1511. — Genève, *Annonciation* (avec Mariotto Albertinelli).

v. 1511. — Panshanger, Coll. Cowper. — *Sainte Famille.*

1512. — Besançon, Cathédrale. — *Vierge de Carondelet* (un fragment à Stuttgart).

1512. — Florence, Offices. — *Sainte Anne* (esquisse).

1512. — Florence, Pal. Pitti. — *Vierge trônant.*

Entre 1508 et 1514. — Florence. — Quatre *Vierges* (fresques), dont deux à l'Académie et deux au couvent de Saint-Marc.

TROISIÈME PÉRIODE

1514-1517 : ROME ET FLORENCE

A Rome, Fra Bartolommeo apprend à connaître la nouvelle manière de Raphaël et les fresques de Michel-Ange. Il va désormais tâcher à les imiter, bien que son tempérament, son éducation, et le caractère de son inspiration le rendent assez impropre à cet art tout profane. Aussi ne se délivrera-t-il d'un certain embarras, qui dès lors nous apparaît dans son œuvre, que lorsque, à la veille de sa mort, il réduira ses ambitions et reviendra, du moins en partie, à sa manière ancienne.

1515. — LUCQUES. — *Mater misericordiæ.*
1515. — PIAN DI MUGNONE. — *Annonciation* (fresque).
1515. — PARIS. — *Annonciation.*
1515. — PÉTERSBOURG. — *Vierge.*
v. 1515. — ROME, Gal. Corsini — *Sainte Famille.*
v. 1515. — FLORENCE, Offices. — *Isaïe* et *Job.*
1516. — ROME, Latran. — *Saint Pierre* et *saint Paul.*
1516. — VIENNE. — *Présentation au temple.*
1516. — FLORENCE, Pal. Pitti. — *Salvator mundi.*
1516. — *Ibid.* — *Saint Marc.*
1516. — *Ibid.* — *Pieta.*
1516. — NAPLES. — *Assomption.*
1517. — PIAN DI MUGNONE. — *Noli me tangere* (fresque).

Fra Bartolommeo a souvent confié à d'autres peintres l'exécution d'œuvres dessinées par lui : ainsi une *Assomption*, à BERLIN, un *Saint Pierre martyr* et un *Saint Vincent Ferrier* à l'Académie de FLORENCE, une *Sainte Famille*, au palais Pitti, un *Rapt de Dina* à VIENNE, et une *Vierge*, à la National Gallery de LONDRES, ne sont certainement pas de sa main, tout en provenant de son atelier.

Enfin je dois signaler la découverte qui vient d'être faite (en septembre 1906), dans une chapelle d'Arezzo, d'un portrait du *Bienheureux Jacques-Philippe de Faenza*, portrait signalé par Vasari dans sa liste des œuvres de Fra Bartolommeo.

IV

BOTTICELLI

Florence : né vers 1445, mort en 1510.

PREMIÈRE PÉRIODE

1465-1475

Elève de Filippo Lippi, Botticelli imite d'abord la manière de ce maître; puis, à Florence, il entre dans l'atelier des Pollaiuoli, et s'inspire de leur style, en même temps qu'il subit l'influence intellectuelle de l'humanisme en vogue à la cour de Laurent le Magnifique.

Avant 1470. — NAPLES, *Vierge.*
Id. — FLORENCE, Offices — *Vierge de S. Maria Nuova.*
Id. — BOSTON, Coll. Gardner — *Vierge de la famille Chigi.*
Id. — FLORENCE, Offices. — *Vierge au buisson de roses.*
1470. — FLORENCE, Offices. — *La Fortezza.*
v. 1471. — FLORENCE, Offices. — *Le retour de Judith.*
Id. — *Ibid.* — *Holopherne mort.*
v. 1472. — PÉTERSBOURG. — *Adoration des Mages.*
1473. — BERLIN. — *Saint Sébastien.*
v. 1474. — LONDRES. — *Portrait d'un jeune homme.*
Id. — *Ibid.* — *Mars et Vénus.*
v. 1475. — FLORENCE, Académie. — *Le Printemps.*

DEUXIÈME PÉRIODE

1475-1484.

Botticelli se rapproche de la manière anecdotique de Domenico Ghirlandajo.

Entre 1476 et 1478. — FLORENCE, Offices. — *Adoration des Mages.*

v. 1480. — FLORENCE, Offices. — *Vierge du Magnificat.*

Id. — FLORENCE, Pal. Pitti. — *Pallas et un Centaure.*

1480. — FLORENCE, E. Ognissanti. — *Saint Augustin* (fresque).

Entre 1481 et 1484. — ROME, Chapelle Sixtine. — *Tentation du Christ, Scènes de la vie de Moïse, Châtiment de Coré,* et plusieurs *Portraits de papes* (fresques).

TROISIÈME PÉRIODE

1484-1490.

De retour à Florence, Botticelli s'abandonne, d'abord, au charme des impressions poétiques qu'il rapporte de son contact avec l'art ancien ; mais, peu à peu, son inquiétude naturelle, —peut-être encore stimulée au contact du troublant génie de Léonard de Vinci, — le porte à introduire dans son œuvre un maniérisme qui va, désormais, s'y développer sans cesse davantage.

v. 1484. — MILAN, Musée Poldi. — *Vierge.*

Ibid. — FLORENCE, Offices. — *La Naissance de Vénus.*

1485. — BERLIN. — *Vierge de la famille Bardi.*

v. 1485. — FLORENCE, Offices. — *Vierge à la Grenade.*

Ibid. — FLORENCE, Académie. — *Vierge de saint Barnabé* et quatre petits tableaux formant la *prédelle* de cette *Vierge.*

1486. — PARIS. — *Deux fresques allégoriques pour le mariage de Lorenzo Tornabuoni.*

v. 1490. — FLORENCE, Offices. — *La Calomnie.*

1491. — DRESDE et LONDRES (Coll. Mond.). — *Scènes de la vie de saint Zénobie.*

QUATRIÈME PÉRIODE

1492-1500.

Botticelli, sous l'influence des sermons de Savonarole, s'efforce d'accentuer l'expression religieuse de ses peintures : mais il n'y parvient qu'en accentuant aussi son maniérisme; et ce n'est que dans sa dernière œuvre que, s'inspirant de Fra Angelico, il s'approche — sans encore y atteindre —de la poésie chrétienne que lui a enseignée le moine de Saint-Marc.

v. 1492. — FLORENCE, Offices. — *Annonciation.*
v. 1495. — FLORENCE, Offices. — *Saint Augustin.*
v. 1497. — FLORENCE, Académie. — *Couronnement de la Vierge* et cinq petits panneaux de *prédelle.*
v. 1498. — MUNICH. — *Mise au tombeau.*
v. 1499. — MILAN, Ambrosiana. — *Vierge.*
1500. — LONDRES. — *Nativité.*

Il y a, aux Offices de FLORENCE, une *Adoration des Mages* qui doit certainement avoir été esquissée par Botticelli, entre 1490 et 1496, mais qui a été entièrement repeinte au siècle suivant.

Parmi les œuvres peintes dans l'atelier de Botticelli, les plus intéressantes sont deux *Portraits d'hommes,* à BERGAME et au LOUVRE, une *Vierge entourée d'anges,* à BERLIN, une *Mise au tombeau,* au musée Poldi de MILAN, et, à LYON, quatre panneaux d'un coffre de mariage, représentant des *Scènes d'un conte de Boccace.*

La *Vierge* du LOUVRE, une *Vierge* de la Galerie Liechtenstein, à VIENNE, et une *Vierge* semblable, à LONDRES, sont l'œuvre d'un peintre anonyme, de grand talent, qu'il n'est guère possible de rattacher directement à Botticelli.

V

MANTEGNA

Né à Padoue (ou à Vicence) en 1431, mort à Mantoue en 1506.

PREMIÈRE PÉRIODE

1448-1460.

Elève de Squarcione, à Padoue, Mantegna apprend de ce maître à copier les modèles antiques, mais aussi à pratiquer un réalisme excessif et brutal, dominé par une constante préoccupation de la virtuosité. Peut-être subit-il aussi aussi l'influence de Donatello, et, un peu plus tard, de Jacopo Bellini.

Entre 1448 et 1455. — *Fresques* décorant la chapelle des saints Jacques et Christophe, dans l'église des Eremitani, à PADOUE. — Toute l'ornementation de cette chapelle a dû, probablement, être dessinée par Mantegna, sous les ordres de Squarcione ; mais on ne peut guère y considérer, comme entièrement de sa main, que : *le Baptême d'Hermogène, Saint Jacques devant Agrippa, Saint Jacques conduit au supplice, le Martyre de saint Jacques, le Martyre de saint Christophe*, et *les Funérailles de ce saint.*

Entre 1448 et 1455. — MILAN, Brera. — *Le Christ mort.*

1452. — PADOUE, Eglise du Santo. — *Saint Antoine et saint Bernardin* (fresque).

1453-1454. — MILAN, Brera. — *Polyptyque avec saint Luc et d'autres saints.*

v. 1453. — AIGUEPERSE, E. Notre-Dame. — *Saint Sébastien.*

1454. — NAPLES. — *Sainte Euphémie.*

1457-1459. — VÉRONE, E. S. Zeno. — *Vierge et Saints,* triptyque. — Des trois tableaux de la prédelle, *la Crucifixion* est au LOUVRE, *le Jardin des Oliviers* et *la Résurrection* sont au Musée de TOURS.

v. 1459. — LONDRES. — *Le Jardin des Oliviers.*

DEUXIÈME PÉRIODE

MANTOUE : 1460-1495.

A Mantoue, toujours sous l'inspiration de l'antique, Mantegna dégage son réalisme de toute affectation comme de toute virtuosité inutile. Son unique souci, pendant cette première période mantouane, est la recherche passionnée de la vérité.

v. 1461. — BERLIN. — *Le Cardinal Scarampo.*

Id. — NAPLES. — *Le Cardinal François Gonzague.*

Entre 1460 et 1470. — BERLIN. — *Présentation au Temple.*

Id. — FLORENCE, Offices. — *Vierge.*

Id. — VENISE. — *Saint Georges.*

Id. — VIENNE. — *Saint Sébastien.*

Id. — FLORENCE. — *Triptyque avec l'Adoration des Mages.*

Entre 1470 et 1474. — MANTOUE, Castello di Corte. — Fresques de la Camera degli Sposi : *la Famille des Gonzague,* etc.

Entre 1470 et 1490. — MADRID. — *Mort de la Vierge.*

Id. — MILAN, Brera. — *Vierge.*

Entre 1484 et 1494. — HAMPTON COURT. — *Triomphe de César* (en 9 parties).

TROISIÈME PÉRIODE

MANTOUE : 1495-1506.

Sous l'influence, peut-être, d'un voyage à Rome fait en 1488, le réalisme de Mantegna devient de plus en plus pur et délicat, s'efforçant de joindre à sa vérité une beauté, toujours plus marquée, de composition, de lignes, et d'expression poétique.

1496. — PARIS. — *Vierge de la Victoire.*

1497. — MILAN, Coll. Trivulzio. — *Vierge et Saints.*

Entre 1495 et 1500. — LONDRES. — *Vierge entre deux Saints.*

Id. — TURIN. — *Sainte Famille.*

Id. — COPENHAGUE. — *Christ mort.*

Id. — VÉRONE. — *Vierge.*

Id. — DRESDE. — *Sainte Famille.*

Id. — BERGAME. — *Vierge.*

Id. — MILAN, Mus. Poldi. — *Vierge.*

Entre 1495 et 1506. — PARIS. — *Le Parnasse.*

Id. — PARIS. — *Triomphe de la Vertu.*

Id. — PARIS. — *Allégorie de l'Art amoureux* (dessinée par Mantegna, mais peinte, après sa mort, par Lorenzo Costa).

1505-1506. — Une série de petites peintures en grisaille, dont les seules tout à fait authentiques sont : à LONDRES, *le Triomphe de Scipion* et *Samson et Dalila*, au LOUVRE, *le Jugement de Salomon*, et, à MUNICH, *Mucius Scœvola.*

VI

GAUDENZIO FERRARI

Né vers 1471 à Valduggia (près de Varallo), mort en 1546 à Milan.

PREMIÈRE PÉRIODE

1490-1513

S'inspirant d'abord de Borgognone, puis de Léonard de Vinci, Ferrari arrive bientôt à se créer une manière toute personnelle, caractérisée par l'élégance un peu efféminée des figures, sous un coloris également très élégant, mais un peu maigre et pâle.

v. 1490. — VARALLO, Cloître de Santa Maria delle Grazie. — *Mise au tombeau.*

Entre 1490 et 1500.— TURIN. — Trois *Scènes de la vie des parents de la Vierge.*

Entre 1500 et 1505. — VENISE, Coll. Layard. — *Annonciation.*

v. 1505. — QUARONA (près de Varallo). — *Vierge.*

1507. — VARALLO, E. S. Maria delle Grazie. — Fresque de la chapelle Sainte-Marguerite (*Enfance du Christ*).

v. 1507. — VARALLO, Musée. — *Deux figures de moines* (fresques), et *Portrait d'homme au bonnet rouge.*

Id. — *Ibid.* — *Saint Pierre.*

1510-1511. — ARONA. — E. S. Maria. — Polyptyque, avec, au centre, *la Sainte Famille.*

v. 1511. — BERGAME, E. S. Alessandro. — *Saint Jérôme* et trois *Saints Dominicains.*

1511-1513. — VARALLO, E. S. Maria delle Grazie. — *31 Scènes de la Vie du Christ* (fresques).

DEUXIÈME PÉRIODE

1513-1520

Gaudenzio Ferrari, tout à coup, change entièrement le type de ses figures, qui devient volontiers rond, souriant, et d'une expression toute allemande. En même temps, l'influence allemande apparaît clairement dans son dessin, sa composition, et l'éclat, parfois un peu crû, de son coloris.

v. 1514. — ROCCA PIETRA (près de Varallo), E. S.-Martin. — Grand rétable peint et sculpté.

Id. — ARCORRE, Coll. Vittadini. — *Vierge.*

Id. — NOVARE, Bibliothèque. — Deux *Groupes d'anges.*

1514. — NOVARE, E. S. Gaudenzio. — *Grand Rétable.*

Id. — VARALLO, Musée. — *Anges.*

VARALLO, chapelle S. Maria di Loreto. — *Sainte Famille* (fresques).

v. 1515. — VARALLO, E. S. Gaudenzio. — Rétable avec *la Vierge* et une *Pieta.*

1515. — MILAN, Coll. Borromeo. — *Vierge entre deux Saints.*

Id. — TURIN. — *Donateur avec saint Pierre.*

v. 1516. — MILAN, Brera. — *Vierge.*

Entre 1516 et 1517. — CÔME, Cathédrale. — *Mariage de la Vierge.*

v. 1517. — BERLIN. — *Annonciation.*

v. 1517. — MILAN, Coll. Crespi. — *Pieta.*

v. 1517. — MILAN, Mus. Poldi. — *Vierge et Saints.*

v. 1518. — TURIN. — *Crucifixion.*

v. 1519. — VARALLO, Musée. — *Saint François.*

TROISIÈME PÉRIODE

1520-1528

Vers 1520, Ferrari subit très profondément le charme de Cor-

rège, qu'il doit avoir étudié à Parme ; et toute son œuvre, durant cette période, offre un mélange singulier de types corrégiens avec d'autres inspirés encore de Dürer et de Baldung Grün. En même temps, la composition devient plus mouvementée, le coloris plus fondu, et l'on voit apparaître déjà le grand style de la période suivante.

1520-1526. — MORBEGNO, E. Assunta. — Grand Rétable peint et sculpté.

v. 1521. — CANOBBIO (Lac Majeur), E. Pieta. — *Marche au Calvaire.*

v. 1521. — TURIN. — *Descente de Croix.*

v. 1522. — LONDRES, Coll. Holford. — *Sainte Famille.*

Entre 1523 et 1529. VARALLO, Sacro Monte, — Décoration peinte et sculptée de la chapelle de la Crucifixion.

v. 1523. — CÔME, Cathédrale. — *Faite en Egypte.*

1526. — VALDUGGIA, E. S. Rocco. — *Deux Saints* (fresque).

Id. — *Ibid.* — E. S. Giorgio. — *Sainte Famille* (fresque).

v. 1527. — NOVARE, Cathédrale. — *Mariage de sainte Catherine.*

Id. — BERGAME. — *Six petits Anges musiciens*, prédelle du tableau précédent.

v. 1527. — TURIN. — *Vierge entre deux Saints.*

v. 1528. — BELLAGIO, E. S. Giovanni. — *Le Christ glorieux.*

QUATRIÈME PÉRIODE

1528-1546

Ferrari, chargé de grandes commandes décoratives, s'abandonne désormais librement à son génie poétique ; et les œuvres qu'il peint alors sont à la fois parmi les plus originales et les plus belles de toute cette époque classique de la Renaissance italienne. Tout au plus sentons-nous parfois, dans quelques-uns des travaux de son extrême vieillesse, que son goût commence à fléchir et sa main à perdre un peu de sa légèreté.

1528-1530. — VERCEIL, E. S. Cristoforo. — *La Vierge aux Oranges.*

Entre 1530 et 1532. — Ibid.— *Scènes de la Vie de sainte Madeleine* et *Crucifixion* (fresques).

Entre 1532 et 1534. — Ibid. — *Scènes de la Vie de la Vierge* (fresques).

1534-1536. — SARONNE, E. S. Maria dei Miracoli. — *Chœur d'Anges* (fresque de la Coupole).

1534. — CASAL, Cathédrale. — *Sainte Lucie* et *la Madeleine* (fragments d'un rétable).

v. 1535. — MILAN, Archevêché. — *Nativité.*

1538. — VARALLO, Sacro Monte. — *Chapelle des Mages* (fresques à peu près perdues).

1539. — BUSTO ARSIZIO près de Milan, E. S. Maria di Piazza. — *Grand Rétable.*

v. 1540. — PREMONA, Valteline. — *Deux Saints* (fresque, dans une maison).

1541. — MORBEGNO. Ancienne Eglise S. Antonio. — *Nativité* (fresque).

1542. — MILAN, E. S. Maria delle Grazie. — *Fresques de la chapelle de la Sainte Couronne.*

1543. — PARIS. — *Saint Paul.*

v. 1543. — BERGAME. — *Vierge.*

1544. — MILAN, E. S. Maria della Passione. — *Cène.*

1545. — MILAN, Brera. — *Martyre de sainte Catherine.*

v. 1545. — MILAN, E. S. Maria in Celso. — *Baptême du Christ.*

1545. — SARONNO, E. S. Maria dei Miracoli. — Quatre scènes de l'*Histoire d'Adam et d'Eve* (fresques).

v. 1545. — MILAN, Coll. Borromeo. — *Deux petits anges* (fragment).

1545. — MILAN, Brera. — *Scènes de la Vie de la Vierge* (fresques, terminées par des élèves).

VII

VICTOR CARPACCIO

Né à Venise vers 1455, mort entre 1524 et 1527.

L'œuvre de Carpaccio ne s'accommode point d'être partagée en périodes distinctes. Non pas que l'on n'y sente, comme dans toute œuvre originale, un changement continu : mais le changement s'opère, ici, par une série de nuances à peine sensibles, et, d'ailleurs, porte toujours plutôt sur l'expression poétique des tableaux que sur leur métier. Je me bornerai donc à transcrire, sans presque y rien changer, la liste qu'ont dressée MM. Ludwig et Molmenti de celles des peintures de Carpaccio qui sont datées, ou dont la date nous est connue d'une façon à peu près certaine.

Entre 1472 et 1490. — Vérone. — *Deux Saintes.*

Entre 1490 et 1495. — Venise, Acad. — *Histoire de sainte Ursule,* en neuf scènes.

Entre 1490 et 1496. — Venise, Coll. Layard. — *Adieux de sainte Ursule.*

1496. — Vienne. — *Christ entouré d'anges.*

Entre 1498 et 1500. — Venise, Acad. — *Miracle de la Sainte-Croix.*

1502. — Venise, E. S.-Georges des Esclavons. — *Le Christ et saint Mathieu.*

Entre 1502 et 1506. — *Ibid.* — *Le jardin des Oliviers ;* trois *Scènes de la Vie de saint Jérôme,* et deux *Scènes de la Vie de saint Georges.*

1504. — Milan, Bergame, Vienne et Venise (Mus. Civ.). — Six *Scènes de la Vie de la Vierge* (probablement dessinées par Carpaccio, mais peintes par des élèves).

v. 1506. — Francfort. — *Vierge avec l'Enfant Jésus et saint Jean.*

1507. — Stuttgart. — *Saint Thomas d'Aquin.*

1508. — Venise, E.-S.-Georges des Esclavons. — *Saint Georges baptisant les païens*, et *Miracle de saint Tryphon.*

Id. — Ferraré. — *Mort de la Vierge.*

Entre 1502 et 1508. — Venise, E. S.-Georges-Majeur. — *Saint Georges tuant le dragon.*

Entre 1502 et 1508. — Paris, Coll. André. — *Scène de la Vie d'une Sainte.*

1510. — Venise, Acad. — *Présentation au Temple.*

v. 1510. — Venise, Mus. Civ. — *Les deux Courtisanes.*

1514. — Venise, E. S. Vital. — *Saint Vital.*

1515. — Venise, Acad. — *Le Martyre des dix Mille.*

Id. — Venise, Acad. — *Saint Joachim et sainte Anne.*

v. 1515. — Venise, Acad. — *Procession dans une église.*

v. 1515. — Florence, Offices. — *Crucifixion* (fragment).

Entre 1511 et 1515. — Berlin, Milan, Paris et Stuttgart. — *Quatre Scènes de la Vie de saint Etienne* (1).

1516. — Venise, Pal. Ducal. — *Le Lion de saint Marc.*

Id. — Capo d'Istria, Cathédrale. — *Vierge entourée de Saints.*

Entre 1510 et 1520. — Caen. — *Sainte Famille.*

Id. — Berlin. — *Christ mort.*

1518. — Pirano, E. S.-François. — *Vierge entourée de Saints.*

1519. — Pozzale en Cadore, Eglise paroissiale. — *Vierge entre deux Saints.*

1520. — Chioggia, E. S.-Dominique. — *Saint Paul.*

(1) Sur la *Prédication de saint Etienne* du Louvre, lorsque ce tableau était encore à Venise, on a cru lire la date : 1520; mais peut-être aura-t-on mal lu, ou peut-être Carpaccio lui-même se sera-t-il trompé, ainsi que cela est arrivé à plus d'un peintre de son temps? En tout cas. le tableau du Louvre ressemble trop aux trois autres tableaux de la même série, dont nous savons qu'ils ont été peints entre 1511 et 1515, pour que l'on puisse admettre qu'il l'ait peint sept ou huit ans après.

VIII

ALBERT DURER

Né à Nuremberg en 1471, mort à Nuremberg en 1528.

PREMIÈRE PÉRIODE

1490-1506

INFLUENCES ALLEMANDES, FLAMANDES, ET ITALIENNES

1490. — Florence, Offices. — *Portrait du père de Dürer.*

1493. — Paris, Coll. Goldschmidt. — *Portrait de Dürer par lui-même.*

v. 1497. — Paris, Bibl. Nat. — *Tête de Femme.*

Entre 1493 et 1498. — Dresde. — *Vierge et deux Saints* (triptyque).

Id. — Berlin. — *Frédéric le Sage.*

1498. — Madrid. — *Dürer par lui-même.*

1499. — Weimar. — *Hans Tucher.*

Id. — *Ibid.* — *Félicité Tucher.*

Id. — Cassel. — *Elisabeth Tucher.*

Id. — Munich. — *Oswald Krell.*

1500. — Munich. — *Pieta.* (Une autre *Pieta,* à Nuremberg, est probablement une œuvre d'atelier.)

1500. — Nuremberg. — *Hercule au Lac Stymphale.*

Id. — Munich. — *Portrait d'homme.*

Entre 1500 et 1506. — Munich, Francfort, et Cologne. — Volets de *l'Autel Jabach.*

1503. — Vienne. — *Vierge.*

v. 1503. — MUNICH. — *Nativité (triptyque Paumdorfer.)*

1504. — BRÊME. — *Deux Saints.*

Id. — FLORENCE, Offices. — *Adoration des Mages.*

Entre 1504 et 1506. — MUNICH. — *Dürer par lui-même.*

DEUXIÈME PÉRIODE

1506-1512

INFLUENCE VÉNITIENNE

1506. — PRAGUE. — *Vierge du Rosaire* (copies anciennes à Vienne et à Lyon).

Id. — ROME, Gal. Barberini. — *Jésus parmi les Docteurs.*

Id. — BERLIN. — *Vierge à l'oiseau.*

Id. — DRESDE. — *Christ en Croix.*

Id. — HAMPTON COURT. — *Portrait d'homme.*

Id. — GÊNES, Palais Rouge. — *Portrait d'homme.*

1506 ou 1507. — BERLIN. — *Portrait de femme.*

1507. — VIENNE. — *Portrait d'homme,* avec, au revers, *l'Avarice.*

Id. — BERLIN. — *Portrait d'une Jeune fille.*

Id. — MADRID. — *Adam et Eve* (copies anciennes au Palais Pitti de Florence et à Mayence).

1508. — VIENNE. — *Martyre des Dix Mille.*

1509. — FRANCFORT, Mus. Mun. — Volets du grand rétable peint pour Jacob Heller. La composition centrale du rétable, représentant *l'Assomption,* a été détruite en 1674 par un incendie. On peut en voir, à Francfort, une mauvaise copie de ce temps.

1511. — VIENNE. — *Trinité.* (Le cadre, dessiné par Dürer, est resté à Nuremberg, et contient aujourd'hui une copie du tableau.)

Id. — VIENNE. — *Vierge à la Poire.*

Id. — NUREMBERG. — Deux *Portraits d'Empereurs.*

TROISIÈME PÉRIODE

1513-1520

Dürer recommence à hésiter entre des influences diverses. Il a dû, d'ailleurs, renoncer presque entièrement à la peinture; et ses très rares tableaux de cette période ne sont que des portraits ou des études.

1514. — BRÊME. — *Tête de Christ* (étude).
1516. — AUGSBOURG. — *Vierge à l'Œillet* (étude).
Id. — MUNICH. — *Portrait de Wohlgemuth.*
Id. — FLORENCE. — Offices. — Deux *Apôtres* (étude).
v. 1516. — PARIS. — Bibl. Nat. — Deux *Têtes de jeunes garçons* (études).
1518. — BERLIN. — *Petite Vierge* (étude).
Id. — MUNICH. — *Lucrèce.*
1519. — NUREMBERG. — *L'empereur Maximilien.*
Id. — VIENNE. — Réplique du portrait précédent.
Id. — MILAN, Coll. Borromée. — *Portrait d'un Géomètre.*
Id. — MUNICH. — *Portrait de Fugger.*
1520. — PARIS. — *Tête de Vieillard* (étude).

QUATRIÈME PÉRIODE

1520-1527

Au contact des maîtres flamands et hollandais qu'il rencontre durant son voyage aux Pays-Bas, Dürer reprend goût à la peinture, et se constitue un style tout nouveau, où il s'efforce de fondre, en un ensemble harmonieux, les divers courants artistiques de la Renaissance.

1521. — DRESDE. — *Portrait de Van Orley.*
Id. — LISBONNE. — *Saint Jérôme.*
Id. — MADRID. — *Portrait d'homme.*
1526. — VIENNE. — *Portrait de Kleberger.*
Id. — BERLIN. — *Portrait de Muffel.*
Id. — BERLIN. — *Portrait de Holzschuher.*
Id. — FLORENCE, Offices. — *Vierge.*
Id. — MUNICH. — *Les quatre Evangélistes.*

(Pour ce tableau et les précédents, la date 1526 doit désigner l'année de l'achèvement ; mais il est certain que les *Evangélistes*, par exemple, ont dû occuper Dürer pendant plusieurs années.)

Parmi les peintures douteuses, les plus intéressantes sont : à Augsbourg, *Une Jeune Femme en prière*, très repeinte, mais qui pourrait bien être de la main de Dürer ; et, à Prague, une admirable *Vierge aux Iris* qui, si elle n'est pas une œuvre originale du maître, doit être la copie fidèle d'un tableau peint par lui au plus beau moment de sa période vénitienne.

IX

TITIEN

Né en 1477 (ou peut-être vers 1490), à Cadore, mort à Venise en 1576.

L'œuvre de Titien est encore de celles qu'il serait difficile de diviser en périodes définies, le maître vénitien n'ayant jamais cessé de modifier son style au fur et à mesure que des influences diverses agissaient sur lui. Tout au plus peut-on dire, d'une façon très approximative. que c'est vers 1530 que Titien s'est entièrement dégagé des influences, toutes locales, de Jean Bellin et de Giorgione; qu'il s'est ensuite particulièrement inspiré de l'art antique, comme aussi des maîtres nouveaux de Rome et de Florence; et qu'enfin, vers 1560, son art a pris une intensité de clair-obscur et une vigueur d'expression qui, s'accentuant de plus en plus,ont fini par donner à ses dernières œuvres un caractère presque *rembrandesque.*

1502. — Vienne. — *Vierge.*

v. 1503. — Anvers. — *Jacques Pesaro présenté à Saint Pierre.*

v. 1504. — Venise. E. S. Maria della Salute. — *S. Marc entouré de quatre Saints.*

v. 1505. — Madrid. — *Vierge avec deux Saints.*

Id. — Milan, Coll. Crespi. — *Portrait de femme.*

v. 1506. — Florence. — *Vierge avec saint Antoine.*

v. 1507. — Londres. — *Portrait d'homme* (dit *l'Arioste*).

v. 1508. — Venise, E. S. Marcuola. — *Jésus enfant entre deux Saints.*

Id. — Paris. — *Vierge avec trois Saints.*

v. 1510. — Vienne. — *Le Petit tambourinaire.*

Id. — Munich. — *Vanitas.*

v. 1511. — PADOUE, Scuola del Carmine. — *Saint Joachim et sainte Anne* (fresque).

Id. — PADOUE, Scuola del Santo. — Trois *Miracles de saint Antoine* (fresques).

v. 1511. — LONDRES. — *Adoration des bergers.*

Id. — PARIS. — *La Belle.*

Id. — VIENNE. — *Portrait de Parma.*

Id. — HAMPTON-COURT. — *Portrait d'homme.*

v. 1512. — ROME, Capitole. — *Baptême du Christ.*

Id. — LONDRES. — *Noli me tangere.*

Id. — LONDRES, Bridgewater House. — *Les Trois âges de la vie.*

v. 1513. — VIENNE. — *Vierge aux cerises.*

v. 1514. — ROME, Gal. Doria. — *Salomé.*

v. 1515. — ROME, Villa Borghèse. — *L'Amour sacré et l'amour profane.*

Id. — DRESDE. — *Vierge avec quatre Saints.*

Id. — DRESDE. — *Le Tribut de César.*

v. 1516. — MADRID. — *La Fête de Vénus.*

Id. — FLORENCE, Offices. — *Flora.*

v. 1517. — TRÉVISE, Cathédrale. — *Annonciation.*

1518. — VENISE. — *Assomption.*

v. 1518. — MADRID. — *Bacchanale.*

v. 1518. — MUNICH. — *Portrait d'homme.*

v. 1519. — PARIS. — *L'Homme au gant.*

Id. — PARIS. — *Portrait d'homme.*

1520. — ANCÔNE, E. S. Domenico. — *Vierge apparaissant à deux Saints.*

v. 1520. — LONDRES, Bridgewater House. — *Vénus.*

1522. — BRESCIA, E. S. Nazaro. — *Résurrection* (polyptyque).

1523. — LONDRES. — *Bacchus et Ariane.*

Id. — ROME, Vatican. — *Vierge apparaissant à six Saints.*

1524. — VENISE, Pal. des Doges. — *Saint Christophe* (fresque).

v. 1525.—MADRID.—*Portrait d'homme avec un petit chien.*

Id. — GÊNES, Coll. Balbi. — *Vierge avec deux Saints.*

1526. — VENISE, E. S. Maria dei Frari. — *Vierge de la Famille Pesaro.*

Id. — FLORENCE, Pal. Pitti. — *Thomas Mosti.*

v. 1529. — PARIS. — *Mise au tombeau.*

v. 1530. — FLORENCE, Pal. Pitti. — *Madeleine.*

Id. — PARIS. — *Vierge au lapin.*

v. 1530. — LONDRES. — *Vierge avec sainte Catherine.*

Id. — VENISE. — *Saint Jean-Baptiste.*

v. 1531. — FLORENCE, Office. — *Vénus au petit chien.*

1532. — FLORENCE, Pal. Pitti. — *Hippolyte de Médicis.*

v. 1532. — VÉRONE, Cathédrale. — *Assomption.*

1533. — MADRID. — *Charles-Quint.*

1533. — VENISE, S. Giovanni Elemosinario. — *Saint Jean-l'Aumônier.*

v. 1533. — PARIS. — *Allégorie d'Avalos.*

Id. — FLORENCE. — Pal. Pitti. — *Christ.*

1534. — VIENNE. — *Isabelle d'Este.*

v. 1535. — VIENNE. — *Jeune femme à la fourrure.*

v. 1536. — VENISE. — *Présentation au Temple.*

1537. — FLORENCE, Offices.— *François della Rovere.*

Id. — FLORENC Offices.— *Eléonore Gonzague.*

v. *Id.* — FLORENCE, Pal. Pitti. — *La Bella.*

1539. — PARIS. — *François Ier.*

v. 1540.—VIENNE, Coll. Czernin.—*Le doge Andreas Gritti.*

1541. — MADRID. — *Allocution du général Vasto.*

Id.— TRENTE, Coll. Salvadori. — *Christophe Madruzzo* (1).

v. 1541. — MILAN. — *Antoine Portia.*

1542. — BERLIN. — *La Fille de R. Strozzi.*

1543. — URBIN. — *Résurrection.*

Id. — *Id.* — *La Cène.*

Id. — VIENNE. — *Ecce homo.*

v. 1543. — PARIS. — *Le Souper d'Emmaüs.*

(1) Ce portrait vient d'être acheté, en 1906, par un collectionneur américain.

v. 1543. — MADRID. — *Paul III.*

Id. — FLORENCE, Pal. Pitti. — *Portrait d'un Anglais.*

v. 1544. — VENISE, E. S. Maria della Salute. — *Caïn et Abel, le Sacrifice d'Abraham, David et Goliath.*

Id. — MADRID. — *Vénus au Musicien.*

Id. — VENISE, E. S. Marziale. — *L'Ange et Tobie.*

1545. — MADRID. — *Isabelle de Portugal.*

Id. — FLORENCE, Pal Pitti. — *L'Arétin.*

Id. — NAPLES. — *Paul III avec ses deux neveux.*

v. 1545. — NAPLES. — *Danaë.*

Id. — VENISE, Scuola di S. Rocco. — *Annonciation.*

Id. — PARIS. — *Portrait d'homme* (nº 1593).

v. 1546. — PÉTERSBOURG. — *Paul III.*

Id. — FLORENCE. — *Vénus couchée avec l'Amour.*

Id. — MADRID. — *Vénus au musicien avec l'Amour.*

1547. — SERAVALLE, Cathédrale. — *Vierge apparaissant à deux Saints.*

1548. — MADRID. — *Charles-Quint à cheval.*

Id. — MUNICH. — *Charles-Qaint.*

Id. — BESANÇON. — *Granvelle.*

v. 1548. — Dans une collection américaine (autrefois à ROME, Coll. Chigi). — *L'Arétin.*

Id. — MADRID. — *Mater dolorosa.*

Id. — FLORENCE, Pal. Pitti. — *Portrait d'homme* (Mendoza).

1550. — Vienne. — *Jean-Frédéric de Saxe.*

v. *Id.* — BERLIN. — *La Fille de Titien.*

Id. — MADRID. — *La Fille de Titien en Salomé.*

Id. — VIENNE. — *Benoît Varchi.*

Id. — MADRID. — *Philippe II.*

Id. — NAPLES. — *Philippe II.*

Id. — PARIS. — *Saint Jérôme.*

Id. — MILAN. — *Saint Jérôme.*

Id. — PARIS. — *Couronnement d'épines.*

Id. — VENISE. — E. S. Sebastiano, *Saint Nicolas.*

Id. — PÉTERSBOURG. — *Toilette de Vénus.*

v. 1551. — BERLIN. — *Titien par lui-même.*

v. 1551. — PARIS, Coll. Crombez. — *Philippe II.*
1552. — FLORENCE, Offices. — *Beccadelli.*
v. 1552. — MADRID. — *Prométhée* et *Sisyphe.*
Id. — MADRID. — *Un chevalier de Malte.*
Id. — VENISE. — E. S. Maria della Salute. — *Pentecôte.*
v. 1553. — PARIS. — *Jupiter et Antiope.*
Id. — MADRID. — *Christ* (fragment d'un *Noli me tangere*).
1554. — MADRID. — *Vénus et Adonis.*
Id. — MADRID. — *La Trinité.*
Id. — MADRID. — *Danaë.*
Id. — MADRID. — *Mater dolorosa* (sur cuivre).
v. 1554. — DRESDE. — *Jeune femme au Vase.*
1555. — DRESDE. — *Lavinia en jeune mariée.*
v. 1555. — MÉDOLE (près Brescia) S. E. Maria. — *Jésus apparaissant à sa mère.*
1558. — VIENNE. — *Salvaresio.*
v. 1558. — MUNICH. — *Vierge à l'Etoile.*
1559. — LONDRES, Bridgewater House. — *Diane et Actéon.*
Id. — *Ibid.* — *Diane et Callisto.*
Id. — MADRID. — *Mise au tombeau.*
v. 1559. — VENISE, Pal. Royal. — *La Sagesse* (plafond).
v. 1560. — MANIAGO (Frioul), Coll. Maniago. — *Portraits d'Irène et d'Emilie de Spilemberg.*
v. 1550. — BOSTON, Coll. Gardner. — *Enlèvement d'Europe.*
Id. — MADRID. — *Sainte Marguerite.*
Id. — LONDRES, Mus. Wallace. — *Persée et Andromède.*
Id. — VENISE, E. Jesu. — *Martyre de saint Laurent.*
Id. — LONDRES, Coll. Wernher. — *Jacques Doria.*
1561. — DRESDE. — *Portrait d'un peintre.*
Id. — ASCOLI, E. S. Francesco. — *Saint François recevant les stigmates.*
Id. — ANCÔNE. — *Christ en croix.*
v. 1565. — ROME, Villa Borghèse. — *Education de l'Amour.*
Id. — DRESDE. — *Lavinia avec l'éventail.*

v. 1565. — VENISE, E. S. Salvatore. — *Transfiguration.*

Id. — ROME, Villa Borghèse. — *Saint Dominique.*

Id. — NAPLES. — *La Madeleine.*

Id. — PÉTERSBOURG. — *La Madeleine.*

v. 1566. — VENISE, E. S. Salvatore. — *Annonciation.*

1568. — VIENNE. — *Jacques Strada.*

v. 1570. — MADRID. — *Adam et Eve.*

Id. — VIENNE. — *Nymphe et berger.*

Id. — MADRID. — *Allégorie de la Religion.*

Id. — LONDRES, Coll. Mond.— *Vierge.*

Id. — VENISE, E. S. Lio. — *Saint François de Compostelle.*

v. 1572. — MADRID. — *Titien par lui-même.*

v. 1573. — MADRID. — *Allégorie de la bataille de Lépante.*

Id. — MUNICH. — *Couronnement d'épines.*

v. 1575. — VENISE. — *Pieta* (inachevée).

FIN

TABLE DES GRAVURES

—

SUR LA COUVERTURE

TABLE DES MATIÈRES

IV

V

VI

POITIERS

IMPRIMERIE BLAIS ET ROY

7, rue Victor-Hugo, 7



